JAHRBUCH

DER

ÖSTERREICHISCHEN BYZANTINISCHEN GESELLSCHAFT

BEGRÜNDET VON W. SAS-ZALOZIECKY

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

REDIGIERT VON

UNIV.-DOZ. DR. HERBERT HUNGER

III



1954
VERLAG RUDOLF M. ROHRER WIEN

Anschrift der Redaktion:
Doz. Dr. H. Hunger, Österreichische Nationalbibliothek, Wien I., Josefsplatz 1

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Unterricht
und des
Notringes der wissenschaftlichen Verbände Österreichs

PRINTED IN AUSTRIA

Druck von Rudolf M. Rohrer, Baden

INHALTSVERZEICHNIS

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

POLYCHRONIS ENEPEKIDES

OTTO DEMUS

INGRID HÄNSEL

DOM JOSEPH CROQUISON OSB.

VORWORT

Mit dem Erscheinen des 3. Bandes trat ein Wechsel in der Redaktion des Jahrbuchs der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft ein. An Stelle von Univ.-Prof. Dr. W. Sas-Zaloziecky übernahm ein aus den Vorstandsmitgliedern bestehendes Redaktionskomitee die Herausgabe und betraute Doz. Dr. H. Hunger mit der Redaktion des Jahrbuchs. Das Redaktionskomitee benützt die Gelegenheit, Herrn Univ.-Prof. Dr. W. Sas-Zaloziecky für seine bisherige Mühewaltung zu danken.

Ferner gilt der besondere Dank der Redaktion dem Bundesministerium für Unterricht und dem Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs, deren Munifizenz das Erscheinen dieses Bandes ermöglichte.

Im Anschluß an den vorliegenden Band erscheint als Beiheft die Untersuchung von Univ.-Prof. Dr. H. F. Schmid: „Das Zehntrecht in Byzanz und im Ausbreitungsraum byzantinischer Kultur in Südost- und Osteuropa".

Die Redaktion

F. DÖLGER / MÜNCHEN

POLITISCHE UND GEISTIGE STRÖMUNGEN IM STERBENDEN BYZANZ

Vortrag, gehalten in der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft in Wien am 18. November 1952

In wenigen Monaten wird ein halbes Jahrtausend über einem Ereignis von weltgeschichtlicher Bedeutung verstrichen sein: wir werden uns am 29. Mai 1953 daran erinnern, daß vor 500 Jahren der Osmanensultan Mehmed II. Konstantinopel, die Hauptstadt des byzantinischen Reiches, einnahm und von der Kanzel der Hagia Sophia durch einen Imam das Bekenntnis des Islam verkünden ließ. Längst hat man dieses Ereignis zu jenen gezählt, welche das Ende des sogenannten Mittelalters und, zusammen mit den großen neuen Erfindungen, z. B. der Feuerwaffen, zusammen mit den großen neuen Entdeckungen, z. B. Amerikas, sowie endlich zusammen mit dem Aufkommen neuer geistiger Strömungen, nämlich des Humanismus und der Renaissance, den Anfang einer neuen Epoche der Geschichte der Menschheit, der sogenannten Neuzeit, einleiten. In der Tat bedeutet das Ausscheiden des mehr als tausendjährigen byzantinischen Reiches aus dem Gefüge der christlichen Mächte Europas und die Inbesitznahme Konstantinopels, des Zentrums der östlichen Christenheit, durch die angriffsfreudige, christenfeindliche osmanische Macht eine epochale Strukturveränderung der politischen Verhältnisse Südosteuropas, deren Folgen noch im 16. und 17. Jh. bis in diese Stadt herein — ich meine die Belagerungen Wiens in den Jahren 1529 und 1683 —, ja, für den Balkan bis um die Mitte des 19. Jhs. wirksam bleiben sollten. Fragen wir nach den Ursachen dieser Katastrophe, so besteht kein Zweifel, daß der Sturz eines einst mächtigen Reiches in erster Linie auf dem Verfall seiner militärischen und wirtschaftlichen Kräfte beruhte; aber dieser Verfall steht doch in enger Verbindung mit inneren Zersetzungserscheinungen, mit geistigen und politischen Strömungen, welche die Abwehrkraft des Reiches verzehrten und es zur Beute des barbarischen Siegers werden ließen. Den zeitgenössischen Tendenzen dieser Art nachzugehen soll die Aufgabe unserer heutigen Betrachtungen sein.

Das Sterben des byzantinischen Reiches ist ein langer Prozeß, der sich über ein ganzes Jahrhundert, etwa von der Mitte des 14. bis zur Mitte des 15. Jhs., hinzieht. Der zehrende Bazillus, der von außen in den schon geschwächten Körper des byzantinischen Staatsgebildes eindrang, ist das militante osmanische Türkentum, das sich seit der Mitte des 13. Jhs. vom Osten Kleinasiens her in unaufhaltsamem Vordringen gegen den Westen befand und sich im Jahre 1354 zum ersten Male dauernd auf europäischem Boden festsetzte, um sich von seinem Stützpunkt Gallipoli aus mit unheimlicher Schnelligkeit über die Balkanhalbinsel zu verbreiten. Die Etappen dieser Ausbreitung sind: 1371 Eroberung Makedoniens durch den Sieg an der Maritza über die serbischen Teilfürsten; 1389 der türkische Sieg auf dem Amselfeld und die Unterwerfung der serbischen Staaten; 1393 die Besetzung Bulgariens; 1396 der Sieg der Türken über das Kreuzfahrerheer bei Nikopolis; 1430 die endgültige Einnahme Thessalonikes durch die Osmanen; 1444 ihr Sieg über das letzte Kreuzfahrerheer, welches der Westen gegen die Türken organisieren konnte, bei Varna. Konstantinopel, das Palladium der östlichen Christenheit, ihr letztes Bollwerk, war schon um die Wende des 14. und 15. Jhs., dann nochmals 1422 von den Türken belagert worden. Immer noch hatten die gewaltigen Mauern der Stadt dem Feinde Trotz geboten; im Jahre 1402 hatte der Sieg Timur Lenks über den Sultan Bajesid dem todwunden Reich eine letzte Atempause verschafft. Seit 1425 aber, als der Kaiser Johannes VIII. Palaiologos die Regierung angetreten hatte, schrumpfte der territoriale Bestand des Reiches immer mehr zusammen; außer Konstantinopel gehörten nur noch ein paar Städte an der Schwarzmeerküste und am Marmarameer, auch diese zumeist an Familienmitglieder des Palaiologenhauses als selbständige Despotate vergeben, sowie die Peloponnes, auch sie ein Despotat und unter mehrere Herren aufgeteilt, zum Reichskörper. Einem dieser peloponnesischen Despoten, Konstantinos Palaiologos, war es im Jahre 1430 gelungen, Patras seinem Staate anzugliedern und um 1445 sogar Teile Mittelgriechenlands wiederzugewinnen: ein griechischer Nationalstaat schien entstehen zu wollen. Aber der kühne Despot mußte sich alsbald vor den türkischen Drohungen hinter das Hexamilion, die quer über den Isthmos von Korinth gezogene Schutzmauer, zurückziehen. Der Tod des Kaisers Johannes VIII. im Jahre 1448 brachte unsern Despoten Konstantinos als Konstantinos XII., letzten „Kaiser der Rhomäer", auf den Thron von Konstantinopel. Die Agonie des byzantinischen Reiches brach an. Als der Sultan Murad II. im Jahre 1451 gestorben war, übernahm sein Sohn Mehmed II. in Adrianopel die Zügel der Regierung des türkischen Reiches, die er schon 1444 vorübergehend geführt hatte. Sein grenzenloser Erobererdrang hatte sich die Einnahme Konstantinopels zum Ziel gesetzt, das inmitten der osmanischen Gebiete ein störender Fremdkörper war. Die Erbauung des starken Forts Rumeli Hisar auf der europäischen Seite des Bosporos war das Sturmzeichen für die Stadt. Konstantin XII. setzte, was schon sein Vorgänger getan hatte, die Mauern eiligst instand, die so oft feindlichen Angriffen getrotzt hatten, suchte von außen Hilfe zu gewinnen, indem er die letzten Städte seines Machtbereiches an leistungsfähig erscheinende Partner verschenkte, verteidigte in persönlichem Einsatz mit den geringen ihm zur Verfügung stehenden Kräften die Stadt gegen eine vielfache Übermacht der Angreifer und fiel schließlich, tapfer fechtend, in diesem ungleichen Kampfe. Nur 700 Genuesen, welche der Kapitan Giovanni Giustiniani mitgebracht hatte, hatten sich auf die verzweifelten Hilferufe des Kaisers aus dem Westen eingestellt; auch seine eigenen Brüder aus der Peloponnes waren weit davon entfernt, sich zur Hilfeleistung verpflichtet zu fühlen: sie dachten an Flucht vor dem gewaltigen Eroberer und retteten ihre Apanagen durch freiwillige Unterwerfung unter den Sultan.

Diese letzte Feststellung führt uns schon zur Beobachtung einer ersten unter den politischen Strömungen jener Zeit, welche zu den ursächlichen Faktoren des Untergangs des byzantinischen Reiches gehören. Sie hatte ihren Ursprung im späten 11. Jh., wirkte sich aber jetzt, in den Jahren des Endkampfes des Reiches, entscheidend zu dessen Ungunsten aus: es ist der *Feudalismus*, der aus dem Westen eingedrungen war; dort aus den sozialen Ordnungsbegriffen der Germanen der Völkerwanderung, welche die westliche Hälfte Europas in Besitz nahmen, hervorgegangen und dort im Laufe der Jahrhunderte zu einem brauchbaren gemeinschaftbildenden Prinzip staatlichen Lebens entwickelt, mußte er in dem — ebenfalls seit Jahrhunderten — zentralistisch regierten und politisch wie sozial zentralistisch orientierten Byzanz zersetzend und auflösend wirken. Das byzantinische Reich war nach der Konzeption seines Begründers, des Kaisers Konstantin des Großen, eine Theokratie, d. h. eine in der Idee göttliche Institution, in welcher e i n (und nur e i n) Herrscher, eben der byzantinische Weltkaiser als christlicher Nachfolger des Augustus, die Aufgabe hatte, in Stellvertretung Christi die Welt zu regieren und die Menschheit im rechten Glauben in das zum Jüngsten Tage erwartete jenseitige Reich Christi hinüberzuführen. Diese Konzeption schließt eine Teilung der weltlichen und geistlichen Gewalt ebenso aus wie eine territoriale Teilung im diesseitigen weltumspannenden Gottesreiche, und so ist die Geschichte der Beziehung des byzantinischen Reiches zu den auswärtigen Mächten durch die Jahrhunderte hindurch gekennzeichnet durch die Fiktion einer gottgewollten obersten Autorität des byzantinischen Kaisers über jene in der Wirklichkeit in ihrer politischen Selbständigkeit nicht ignorierbaren Staaten des Mittelalters; insbesondere aber in dem vom byzantinischen Kaiser jeweils faktisch

beherrschten Gebiete ist es die von Gott unmittelbar verliehene Macht des Kaisers und diese allein, welche mittels der Organe eines streng zentralistisch organisierten Beamtenheeres von diesem einen Mittelpunkte aus hinausströmt bis in die äußersten Winkel der Provinz und allein alles politische und kulturelle Leben bestimmt. Hier liegt der große, praktisch nicht überbrückbare prinzipielle Unterschied zwischen der byzantinischen Auffassung staatlicher Gewalt und dem Funktionsbegriff und der Organisation des westlichen Herrscher- und Beamtentums. Bei letzterem beruht das Verhältnis zwischen König und Herzog, zwischen dem König und seinen Baronen auf einem gegenseitigen Treueverhältnis, gewissermaßen auf einem Vertrag; in Byzanz ist es die einseitige, aus einem theokratischen, eschatologisch verankerten Prinzip abgeleitete Verpflichtung, welche den Gouverneur einer Provinz, den „Diener" Seiner Majestät, an den kaiserlichen Herrn, den Stellvertreter Christi, bindet. In dieses zentralistische Gefüge, im Ostreich seit Jahrhunderten eingespielt und zur selbstverständlichen Staatsdoktrin geworden, schlug die Berührung der Byzantiner mit den Rittern des Westens bei Gelegenheit der Kreuzzüge die erste Bresche. Jetzt lernten die byzantinischen Großen den Begriff des Feudalismus kennen und begannen sich der Möglichkeiten bewußt zu werden, welche ihnen ihre wirtschaftliche Machtstellung, verbunden mit dem Ansehen der Familie, bot, und dies insbesondere in einer Zeit, als der Zentralgewalt infolge systematischer Vernachlässigung keine zuverlässige Militärmacht mehr zur Verfügung stand. Das Aufkommen zahlreicher Teilstaaten als Despotate, aus grundherrlichen Machtballungen hervorgegangen, bezeichnet nach dem 4. Kreuzzuge die ersten zersetzenden Folgen dieses Eindringens des Feudalismus in die Staatsideologie des byzantinischen Reiches. Ein weiteres damit zusammenhängendes Element der Auflösung ist sodann die dem byzantinischen Reichsgedanken ursprünglich wesensfremde westliche Auffassung von dem Rechte der Mitglieder der kaiserlichen Familie, mit mehr oder minder selbständigen Sekundogenituren versorgt zu werden; dieser westliche Brauch ist durch Iolanthe-Eirene von Montferrat, die Gattin des schwachen Kaisers Andronikos II., im ersten Viertel des 14. Jhs. hereingetragen worden, indem sie versuchte, ihren Söhnen nach heimischer Art Teile des Reiches zu selbständiger Regierung (als Apanagen) zuzubringen. Dies bedeutete die völlige Auflösung des politischen Einheitsgedankens im byzantinischen Reich und führte nach dem Tode des Kaisers Manuel II. (1425) zu jener heillosen Zersplitterung der schon zusammengeschrumpften Kräfte, die das Ende beschleunigen half. Das System führte dazu, daß nicht nur die Despoten Thomas und Demetrios, die Brüder Konstantins XII., tatenlos zusahen, wie Mehmed II. sich des Zentrums der östlichen Christenheit bemächtigte, sondern daß sich Demetrios gegen seinen Bruder Konstantin türkischer Unterstützung bediente, um seinerseits die Kaiserwürde zu erwerben, und auch die Türken gegen seinen Bruder Thomas ins Land rief. Der feudalistische Gedanke erwies sich als Sprengkörper in dem ursprünglich festgewurzelten zentralistischen Staatsbewußtsein der Byzantiner; nur die fortschreitende Preisgabe jenes im Wesen des byzantinischen Kaisertums begründeten Einheitsgedankens konnte zu so weitgehenden Teilungen der Macht und schließlich zu jenen inneren Kämpfen führen, in welchen sich die eigenen Kräfte gegenseitig vernichteten und sich dazu sogar noch der Hilfe des Erzfeindes bedienten. Erleuchtete Geister wie Theodoros Metochites haben schon in der ersten Hälfte des 14. Jhs. den Zwiespalt zwischen dem hohen Anspruch des politischen Ideals des byzantinischen Reiches und der betrüblichen Wirklichkeit, vor der man den Kopf in den Sand steckte, erkannt und waren sich des Krisenhaften dieser — wie einer Reihe anderer — Erscheinungen bewußt, und es hat auch bis zum schaurigen Untergang des Reiches niemals an Männern gefehlt, welche diesen Kontrast zwischen Anspruch und Leistung als Hybris empfanden und zuweilen ihre warnende Stimme erhoben: sie vermochten aber das Schicksal, das sich aus der Verleugnung des Grundprinzips der politischen Struktur und aus der Verblendung der Mehrzahl der herrschenden Geschlechter entwickelte, nicht aufzuhalten.

In der Tat ist weder die Illusion dieser durch den macht- und ländergierigen Feudalismus der eigenen Dynastie und des eigenen Adels längst dahingeschwundenen Prestiges eines Weltkaisertums noch der entsprechende *Glaube weiter Volkskreise, das auserwählte Volk des Neuen Bundes zu sein,* inmitten der kümmerlichen, ja geradezu ärmlichen materiellen Verhältnisse jener Zeit jemals völlig erstorben. Reisende aus dem Anfang des 14. Jhs. schon berichten von dem ruinösen Zustand der Stadt Konstantinopel. Abulfeda hat damals schon zahlreiche bebaute Felder und Häuserruinen auf dem Areal der Stadt gesehen; 1424 erzählen der Pilger Bertrand de la Brocquière und 1437 der spanische Reisende Pero Tafur von dem Zerfallszustand sogar des Blachernenpalastes, der Residenz der Kaiser. Die Kronjuwelen waren längst verpfändet, die wertvollsten Reliquien waren ins Ausland gewandert und Nikephoros Gregoras berichtet schon zum Jahre 1347, daß es bei der Hochzeitsfeier der Tochter des Kaisers Johannes VI. Kantakuzenos, Helene, mit dem Kaiser Johannes V. Palaiologos im Palast kein Gold- und Silbergeschirr mehr gegeben habe, sondern nur noch Gefäße aus Glas und Ton. Dazu steht es in einem bestürzenden Gegensatz, wenn der Kaiser Johannes VIII. bei den Vorverhandlungen über das Konzil von Ferrara-Florenz (1437) mit dem Papste, welcher die Kosten dieser Versammlung großzügig übernahm, hartnäckig auf seinem traditionellen Kaiserrechte der Einberufung des Konzils bestand unter

Hinweis auf die ersten sieben ökumenischen Konzilien, oder wenn man im Jahre 1448, als der Despot Konstantinos nach dem Tode seines Bruders Johannes VIII. auf den Kaiserthron erhoben wurde, die Verhandlungen mit dem venezianischen Dogen Francesco Foscarini über die Verheiratung von dessen Tochter mit dem Despoten Konstantinos abbrach, weil diese Heirat für den nunmehrigen Kaiser Konstantinos nicht standesgemäß gewesen wäre und den Damen der byzantinischen Hofgesellschaft nicht zugemutet werden konnte, mit der Verwandten eines nur auf Zeit gewählten Oberhauptes einer Stadtrepublik wie mit einer kaiserlichen Verwandten zu verkehren. Diese tödliche Kränkung des venezianischen Bürgerstolzes hat die Stadt Konstantinopel im Augenblick der höchsten Not um die venezianische Hilfeleistung gebracht, die vielleicht noch einmal den Ansturm der Türken hätte vereiteln können. Es ist jenes *fastidium Graecorum*, das im Laufe der mittelalterlichen Geschichte so oft die Verständigung zwischen Ost und West verhindert hat. Was uns jedoch an diesem Verhalten so fremdartig berührt und den Eindruck des von innen heraus Morschen und Krankhaften macht, ist die schreiende Dissonanz zwischen einem veralteten, von niemanden mehr anerkannten Anspruch und den realen Erfordernissen der Zeit.

Solcher Überheblichkeit der vornehmen Familien, welche sich im trüben Glanze des Kaiserhofes eifersüchtig in die hochtrabenden, aber nichts mehr bedeutenden Titel und die damit verbundenen spärlichen Einkünfte teilten, steht ein *wachsendes Kraftbewußtsein der niederen Volksklassen* gegenüber, welche die *Hohlheit der von jenen zur Schau getragenen Überlegenheit* zu erkennen beginnen. Auch hier kam ein alter, in Jahrhunderten eingewurzelter Glaube ins Wanken: der Glaube an das Prestige einer Bildung, die man in Byzanz als hochzuhaltendes, aber auch vor jeder fortschrittlichen Umformung zu bewahrendes Erbe der antiken griechischen Kultur allein zu besitzen glaubte, und für deren privilegierte Träger eben jene oberen Schichten der Bevölkerung sich hielten. Auch hier waren im Denken weiser Männer — hier ist wiederum Theodoros Metochites zu nennen — Zweifel an der Alleingültigkeit dieses antiken Ideals und an der Vorzugsstellung des Griechentums im Prozeß der geistigen Entwicklung der Oikumene aufgetaucht; sie fanden wenig oder keine Beachtung. Dafür rührte sich jetzt, im Verlaufe des 14. Jhs., die Auflehnung der breiten Masse gegen jenes stolze Gehaben der „Philosophen" und der „Rhetoren", die sich dem gemeinen Mann gegenüber unendlich überlegen und auf Grund ihrer „Bildung" zur Ausbeutung des ungebildeten Volkes berechtigt dünkten. Diese Auflehnung kommt in der vulgärgriechischen Dichtung der Zeit, von welcher uns infolge der Beherrschung der Literatur durch jene „Philosophen" und „Rhetoren" nur geringe Reste erhalten sind, da und dort deutlich zum Ausdruck. Man

denke vor allem an jene Verserzählung vom Redestreit der vierfüßigen Tiere, die im Jahre 1365 niedergeschrieben worden ist. Hier tritt der Fuchs, als das unsympathischste unter den Tieren gekennzeichnet, als der in allen Wassern gewaschene Schurke auf, der dazu noch mit seiner Gelehrsamkeit (φιλοσοφία) prunkt, damit aber ad absurdum geführt wird. Der Hund, der hier als Gegner des Fuchses auftritt, droht, diesem das Fell über die Ohren zu ziehen und es dem Gerber zur Behandlung mit Kalk und Alaun zu übergeben, „damit dir die viele hohe Philosophie vergeht". Noch deutlicher tritt die Satire gegen die „Gebildeten", die glauben, klüger zu sein als ihre ungebildeten Mitbürger, und daraus das Recht ableiten, diese rücksichtslos zu beherrschen und vom Ertrag ihrer Arbeit zu leben, in der Versgeschichte vom Esel, Wolf und Fuchs hervor, welche ungefähr um die gleiche Zeit entstanden sein dürfte. Hier siegt die Bauernschläue des Esels über die ausgetüftelte Hinterlist des Fuchses, der auch hier sich rühmt, gegenüber dem von ihm als bäuerisch, banausisch und ungebildet bezeichneten Esel ein φιλόσοφος zu sein. Man vernimmt aus diesen Erzeugnissen der unermüdlich schaffenden Phantasie des griechischen Volkes dessen Groll gegen die skrupellose Bedrückung der verarmten Massen durch eine nichtsnutzige, haltlose und feile Oberschicht und stellt fest, daß hier soziale Spannungen bestehen, welche es der großen Masse in ihrer materiellen Armseligkeit immer gleichgültiger erscheinen lassen konnten, ob christliche Vertreter des Herrn in Konstantinopel oder türkische Spahis die drückenden Steuern erhoben. Während in den früheren Jahrhunderten die wenigen Aufstände, von denen uns die Quellen berichten, kaum jemals sozialrevolutionäre Ziele verfolgten, sondern vorwiegend dynastische oder religiöse Hintergründe hatten, verrät der Zelotenaufstand in Thessalonike vom Jahre 1342 unter dem Deckmantel dynastischer Interessen deutlich seinen sozialen Charakter in den kommunistischen Maßnahmen, die getroffen werden. Auch der Aufstand der Albaner in der Peloponnes gegen die Despoten Demetrios und Thomas Palaiologos (1453) trägt die Züge einer sozialrevolutionären Erhebung. Solche Erscheinungen waren freilich eine große Seltenheit und wir dürfen den Berichten nicht mehr entnehmen, als daß sich der Groll der Bedrückten gegen die drohnenhaften Nutznießer ihrer Arbeit zuweilen Luft machte; im allgemeinen ertrug das Volk die sozialen Zustände als eine von Gott gewollte oder mindestens zugelassene Fügung in frommer Ergebenheit.

Dabei war es in der Tat so, daß die *Masse des Volkes* in krasser Unbildung dahinlebte: *fatalistisch, abergläubisch und politisch willenlos*. Auch dies war eine Folge des jahrhundertelang gepflegten Zentralismus, daß Wissen und Bildung sich um den Herrscherthron konzentriert hatten und anderswo nicht zu erwerben gewesen waren. In jenen letzten Zeiten des byzantinischen Reiches waren es die Höfe von Konstantinopel und von

Mistra, der Hauptstadt des Despotates Morea (Peloponnes), wo sich alles zusammenballte, was geistig und künstlerisch noch von Bedeutung war. Hier fanden Kunst und Wissenschaft eine Pflege, welche auch jetzt noch die Bewunderung des Westens erregte und manchen Humanisten des Abendlandes nach Konstantinopel und Mistra zog. Aber auch in diesen Zentren byzantinischen Kulturlebens reichten Wissen und Bildung nicht über den engen Kreis des Hofes hinaus. Die übrige Bevölkerung in der Provinz, aber auch in den Hauptstädten, lebte in der dumpfen Atmosphäre abergläubischer Weissagungen, wie sie in Zeiten höchster Not aus dem Boden zu schießen und sich rasch zu verbreiten pflegen. Wir kennen eine große Anzahl von ihnen. Dazu gesellte sich jener in der stark asketisch-eschatologischen Tönung des östlichen Christentums wurzelnde Hang zur Selbstanklage, der dem Byzantiner in so hohem Maße anhaftet; er war bereit, die Versklavung unter dem Türkenjoch als gerechte Strafe Gottes für die Sünden des ganzen Volkes hinzunehmen. Auch ein Mann wie Georgios Sphrantzes, der Neigung zeigt, das Fiasko der Verteidigung Konstantinopels auf das Versagen der westlichen Hilfe zurückzuführen, schließt seine Betrachtungen doch ab mit dem Bekenntnis der Schuld durch die eigenen Sünden. Und die zahlreichen Klagegesänge auf den Untergang des Reiches, welche uns in volkssprachlicher Form überliefert sind, sprechen fast ausnahmslos von dieser Schuld, welche alle Byzantiner durch ihre Sünden auf sich geladen haben. Man war sich vor allem bewußt, daß die Moral, wie dies in Notzeiten vielfach der Fall ist, tief gesunken war und daß alle Schlechtigkeiten des Geschlechts, wie es in einem Threnos heißt, den Feuerstrom in die Stadt geleitet hatten, in die berühmte Stadt, und daß sie diese in Asche gelegt hatten. Es heißt dann noch an anderer Stelle desselben Gedichts:

„Drei Dinge sinds, die unser Reich, Romania, zerbrachen:
Der Neid zuerst, die Geldgier dann und leerer Wahn zum dritten;
und dieses ist die Wahrheit nur, ein jeder mag mirs glauben!“

Eidbrüchigkeit und Verrat, welche zu jener Zeit als ganz besondere Übel vornehmlich auch unter den Großen grassierten und welche auch der genannte Georgios Sphrantzes resigniert als die Ursache der allgemeinen Sittenlosigkeit beklagt, ließen niemanden mehr an die Einhaltung abgeschlossener Verträge glauben; jeder mißtraute jedem. Alles dies verbreitete in der bedrohten Hauptstadt Konstantinopel eine derartige Niedergeschlagenheit und Hoffnungslosigkeit, daß wir die Worte des Humanisten Johannes Argyropulos verstehen, die er 1448, am Vorabend der Katastrophe, niederschrieb: „Nun sind bei den Griechen alle Ideale in den Staub gesunken. Die Hoffnung ist entflogen. Scham und rächende Gerechtigkeit haben die Menschen verlassen und sind zum Olymp entwichen. Heute wird jegliches Barbarenvolk mit Ruhm bedeckt und jeglicher Feind unserer Sache. Wir

aber sind furchtsam und ducken uns aus Furcht und befinden uns in der Lage jener, welche der Steuermann in Seenot den Wellen preisgeben möchte.“ Solcher Fatalismus, seltsam gepaart mit jener Gewißheit, Gottes auserwähltes Volk zu sein, war geneigt, an jedes Wunder zur eigenen Rettung zu glauben, nicht aber, in letzter, freilich vielleicht vergeblicher Anstrengung dem Ansturm der gewaltigen Überzahl der Angreifer tätigen Widerstand zu leisten. Dafür ist bezeichnend, was uns der Historiker Dukas über die Bevölkerung von Konstantinopel erzählt. Als die Türken im Westen der Stadt durch die Lücke in der Stadtmauer ins Innere eingedrungen waren, flüchtete alles in die Hagia Sophia, wo die dichtgedrängten Tausende von den Türken mühelos niedergemetzelt oder in die Gefangenschaft weggeführt wurden. Es gab nämlich eine Prophezeiung, daß die Gottlosen (die Türken) die Stadt einnehmen und bis zur Säule des Kaisers Konstantin auf dem Forum vordringen würden. Dort werde jedoch ein Engel mit feurigem Schwert erscheinen und dieses Schwert zusammen mit der Herrschaft einem unansehnlichen Manne übergeben, der dort in der Nähe stehen werde. Dieser werde die Türken zusammenhauen und aus der Stadt vertreiben. So floh man, im Glauben an das Unwahrscheinlichste, in die Hagia Sophia, die hinter jener Konstantinsäule lag, in dieselbe Kirche also, die bis zu diesem Augenblick kein Byzantiner mehr betreten hatte, seit am 12. Dezember 1452, also wenige Monate vorher, der Kardinal Isidor von Kiev sie zur Bekundung der Durchführung der in Florenz beschlossenen Union durch Lesen einer römischen Messe entweiht hatte. Bis zu diesem Grade war der verblendete Aberglaube der ungebildeten Massen bereit, in einer offenkundig aussichtslosen Lage unverdiente wunderbare Hilfe vom Himmel zu erwarten.

Damit kommen wir zu den tieferliegenden Strömungen, welche zu jener Zeit die Gemüter der Byzantiner bewegten. Seitdem der Kaiser Michael Palaiologos, der Begründer der Dynastie, den territorialen Bestand des nach dem 4. Kreuzzug völlig darniederliegenden Reiches wieder zu achtunggebietender Größe hatte anwachsen lassen, aber auch um diesen Besitz zu halten, zur Abwehr der tödlichen Bedrohung seines Reiches durch Karl von Anjou, den Lehensmann des Papstes, im Jahre 1274 die *Union mit Rom* abzuschließen sich genötigt gesehen hatte, war der Gedanke der Verbindung der Wiedervereinigung der östlichen und der westlichen Kirche unter dem römischen Papsttum, auf Grund deren dann unter Führung des Papsttums eine wirksame Hilfe des Westens gegen die vordringenden Türken hätte geleistet werden können, nicht mehr zur Ruhe gekommen. Johannes V. Palaiologos war im Jahre 1369 nach Rom gereist, um sein kaiserliches Glaubensbekenntnis in die Hände des Papstes Urban V. zu legen mit dem Versprechen, auch seinen Klerus und sein Volk zum römischen Glauben

zu führen; wahrscheinlich aufrichtig gemeint, war dieser Schritt dazu bestimmt, die Hilfsbereitschaft des Papstes und der westlichen Fürsten zu stärken; von einer Anerkennung des Vorgehens des Kaisers aber durch die byzantinische Geistlichkeit oder durch die Massen des Volkes war nicht die Rede. Sodann war Manuel II. Palaiologos wiederum ins Abendland gereist, um in höchster Bedrängnis im Jahre 1399 die Hilfe des Westens zu erbitten, wenn auch diesmal kein Unionsversprechen mit der Reise verbunden war. Schließlich hatte Johannes VIII. Palaiologos im Jahre 1439 in Florenz nach langen Verhandlungen auf feierlichem Konzil die Union abgeschlossen und eine stattliche Reihe geistlicher Würdenträger der byzantinischen Kirche hatte das Unionsdekret mit unterzeichnet, ob aus ehrlicher persönlicher Überzeugung oder wegen der zu erwartenden militärischen und finanziellen Hilfe für das Reich, mag dahingestellt bleiben. An der Aufrichtigkeit dieses Schrittes läßt eine Nachricht des Georgios Sphrantzes zweifeln: er sei dabei gewesen, als der Kaiser Manuel seinem Sohn und späteren Nachfolger (Johannes VIII.) den Rat gegeben habe, er möge die Unionsfrage dann aufgreifen, wenn Angriffe der Ungläubigen (der Türken) zu befürchten seien; denn diese wüßten, womit sie dann zu rechnen hätten; er möge aber vermeiden, die Union zu verwirklichen; denn das byzantinische Volk sei nicht bereit, einen Weg zur Einigung zu finden, wenn nicht das Abendland sich nach seinem Willen richte; dies aber sei unmögsich, denn dann entstehe ein noch schlimmeres Schisma, und man habe sich den Ungläubigen (den Türken) gegenüber bloßgestellt.

In dieser Frage gab es in der Tat in Byzanz zwei Hauptrichtungen, welche in verschiedenen Abschattierungen von den höchsten Persönlichkeiten in Staat und Kirche bis herunter in die Masse des Volkes hineinreichten und sich gegenseitig befehdeten. Da waren zunächst diejenigen, welche nicht nur von der unbedingten Notwendigkeit der westlichen Hilfe gegen die tödliche Bedrohung durch die Türken, sondern auch zuinnerst von der Richtigkeit des Dogmas der römischen Kirche überzeugt waren. Als ihr vornehmster Repräsentant darf Demetrios Kydones gelten; sein Leben füllt fast das ganze 14. Jh. aus; er war der Berater dreier Kaiser, des Johannes VI. Kantakuzenos, des Johannes V. und des Kaisers Manuel II. Palaiologos gewesen. Er konnte vorzüglich Latein (eine äußerste Seltenheit!) und war mit der westlichen Scholastik, vor allem auch mit Thomas von Aquin, wohlvertraut. Sein Rat an die Rhomäer ist von dem Gedanken durchdrungen, daß nur die westliche Hilfe das bedrohte byzantinische Reich retten könne. In seiner Selbstbiographie, die uns in den letzten Monaten auch durch eine gelungene deutsche Übersetzung zugänglich geworden ist, begründet Kydones ferner seine Überzeugung von der Richtigkeit des römischen Dogmas seinen Gegnern gegenüber. Anderseits betont er freilich

auch dem Westen gegenüber dessen Pflicht, dem bedrohten Ostreich zu helfen; so sagt er in einem aus der Zeit zwischen 1362 und 1370 stammenden Briefe an einen westlichen Korrespondenten: „Denke daran, daß, wenn sie (die abendländischen Mächte) ihre Drohungen (gegen die Türken) jetzt noch nicht ausführen, sondern mit Beschlußfassungen und Vorbereitungen das Jahr vergeht, die Stadt (Konstantinopel) (von den Türken) eingenommen werden wird; aber auch dies lehren die Umstände sonnenklar, daß sie (die westlichen Fürsten) nach der Einnahme der Stadt auch in Italien und am Rhein mit den Barbaren (den Türken) zu kämpfen haben werden, und zwar nicht nur mit diesen (Barbaren), sondern mit allen, welche am Asowschen Meer, am Bosporos und in ganz Asien hausen."

Die Front der Befürworter des engen und aufrichtigen Zusammengehens mit dem Westen war freilich nicht sehr stark. Es gab auch solche, die, wie Kaiser Manuel II., sich der Hilfe des Abendlandes durch hinhaltende Verhandlungen versichern wollten ohne die Absicht, den Preis der Glaubenseinigung für diese Hilfeleistung zu zahlen. Sie betrachteten es als ein nobile officium des Westens, ihre christlichen Brüder, wenn diese sie auch nicht als rechtgläubig anerkannten, nicht im Stiche zu lassen. Zu ihnen darf man auch den wiederholt erwähnten Geschichtsschreiber und kaiserlichen Berater Georgios Sphrantzes zählen. Auch die Mehrzahl der Emigranten, z. B. Bessarion (vor dem Konzil von Florenz), Johannes Argyropulos und manche andere gehören in diese Gruppe, ferner eine nicht unbeträchtliche Zahl weitblickender hoher Beamter und geistlicher Würdenträger, welche die Größe der Gefahr erkannten und wohl auch für ihr eigenes Schicksal bangten; das gleiche gilt für die verhältnismäßig zahlreichen venezianischen, genuesischen, katalanischen und sonstigen Kaufleute aus dem Westen, welche seit Generationen in der byzantinischen Hauptstadt ansässig waren und nichts dringender wünschen konnten als eine aufrichtige Verteidigungsgemeinschaft zwischen Ost und West, mochten nun die schwer verständlichen dogmatischen Differenzen beseitigt sein oder nicht.

Diesen die Verständigung Anstrebenden oder ihr doch nicht Widerstrebenden stand aber nun der weitaus größte Teil der höheren Beamtenschaft und des hohen Klerus, vor allem aber die geschlossene Phalanx der überaus zahlreichen Mönche in entschlossener Ablehnung gegenüber. Sie wollten von der Hilfe des Westens nichts wissen, auch wenn sie überzeugt waren, daß Konstantinopel und mit ihm der ganze christliche Osten eine Beute des Islam und der türkischen „Barbarei" werden mußte, falls der Westen nicht zu Hilfe käme. War es bei vielen die Enttäuschung, welche der Mißerfolg der beiden letzten Kreuzzüge von Nikopolis 1396 und von Varna 1444 hervorgerufen hatte, so war es bei der weitaus größten Zahl, Klerikern und Laien, Gebildeten und Ungebildeten, ein dogmatisch-religiöses

Motiv von eigenartiger Intensität und Starrheit: die Überzeugung von der alleinigen Traditionstreue des byzantinischen Christentums, von der alleinigen Bewahrung unverfälschter Orthodoxie, wie der anspruchsvolle Terminus lautet; man fürchtete deren Verfälschung von einem militärisch-politischen Eingreifen der „Lateiner" und war bereit, für die Reinheit der Lehre Gut und Blut, ja sogar die kostbare Freiheit zu opfern. Die dogmatischen Kämpfe des 14. Jhs. hatten die seit Jahrhunderten bestehenden Gegensätze des religiösen Schismas noch verschärft. In den Streit um die von Gregorios Palamas verteidigte These von der Unerschaffenheit des Lichtes vom Berge Tabor, der den dogmatischen Kern der hesychastischen Lehre bildete, hatte der Mönch Barlaam aus Unteritalien eingegriffen, und zwar mit der den Byzantinern noch fremden dialektischen Methode der Scholastik nach dem Vorgange des Thomas von Aquin. Barlaam wurde von der mächtigen hesychastischen Partei auf das heftigste bekämpft und 1351 auf einer feierlichen Synode als Ketzer erklärt. Der Kampf um das Dogma vom Ausgang des Hl. Geistes verquickte sich jetzt mit dem Gegensatz zwischen der alten in der byzantinischen Theologie üblichen Methode des traditionellen Schriftbeweises, bei welchem es auf eine möglichst große Zahl von sogenannten Chreseis, d. h. das Dogma bestätigenden Aussprüchen von anerkannten Vätern, ankam, und der fortschrittlichen und beweglichen dialektischen Methode der abendländischen Scholastik. Immer stärker vermengte sich im Zeichen dieses Gegensatzes der Begriff der „Orthodoxie", welche allmählich zum Maßstab jeglicher gedanklichen Leistung wurde, mit Tendenzen zu einer graeko-slavischen Solidarität, deren geistiges Haupt Konstantinopel zu bleiben trachtete. Der Gedanke eines orthodoxen Kreuzzuges tauchte auf. Während der Kaiser Johannes V. Palaiologos in Rom das römische Glaubensbekenntnis ablegte, betrieb sein Patriarch Philotheos in Konstantinopel großzügige orthodoxe Kirchenpolitik: er bemühte sich eifrig um die Verbesserung der Beziehungen des Stuhles von Konstantinopel zu den in partibus infidelium liegenden Patriarchenthronen von Alexandreia und Antiocheia, pflegte mit besonderer Liebe und Sorgfalt die Beziehungen zum Fürstentum Moskau und brachte es im Jahr 1375 zustande, daß die freundschaftlichen Beziehungen mit dem seit 1220 selbständigen serbischen Patriarchat von Peć, welche seit einiger Zeit gestört waren, wiederhergestellt wurden. Die orthodoxe Einigung scheiterte indessen schließlich an den staatlichen und dynastischen Sonderinteressen der serbischen und bulgarischen Fürsten.

Wenn aber auch nun immer ein Teil des hohen Klerus noch geneigt war, den Bemühungen der römischen Kirche um die Union mehr oder minder entgegenzukommen, so war doch im Volke die Abneigung gegen alles „Lateinische" unter dem Einfluß des Mönchtums tief und allgemein. Sicherlich verstanden die wenigsten etwas von den abgründigen theologischen Spitzfindigkeiten, mit denen man begründete, daß in der Trinität der Hl. Geist nur vom Vater und nicht, wie die Papisten glaubten, vom Vater und Sohn ausgehe; aber man war fanatisch entschlossen, an der Tradition der Väter festzuhalten, jeden als Ketzer zu verdammen und wie den Leibhaftigen zu meiden, der etwa der Meinung war, das ungesäuerte Brot, welches die Abendländer in der Liturgie für die Eucharistie verwandten, könne zum Leib Christi verwandelt werden. Der schon genannte Historiker Dukas erzählt uns einige Beispiele für diesen nach dem Mißlingen der Union vom Jahre 1439 ins Groteske gesteigerten Fanatismus: die orthodoxen Beichtväter fragten ihre Beichtkinder, ob sie von einem unionistischen Priester die Kommunion genommen oder bei einem solchen die Messe gehört hätten, und verweigerten bejahendenfalls die Lossprechung. Die Große Kirche lag, wie schon erwähnt, nach der Abhaltung der römischen Messe dort im Dezember 1452 öd und verlassen; niemand betrat diesen „Tummelplatz der Dämonen". Noch während der Belagerung Konstantinopels unternahm es Gennadios, gelehrter Teilnehmer am Konzil von Ferrara-Florenz 1439 und dort auch noch eifriger Befürworter der Union, später aber durch seinen Freund Markos Eugenikos, Metropolit von Ephesos, völlig umgestimmt und zur Gegenseite in einem Grade bekehrt, daß er seine früheren Schriften geradezu vergessen zu haben scheint, durch „Syllogismen", wie Dukas sagt, zu beweisen, daß Thomas von Aquin und Demetrios Kydones Ketzer seien. Damals war es auch, daß Lukas Notaras, der erste Beamte des kaiserlichen Hofes, jenen berühmten Ausspruch tat, es sei besser, wenn der Turban in Konstantinopel herrsche als die Tiara.

Kein Wunder, wenn es eine breite Schicht solcher gab, die dem Unausweichlichen entgegengingen und sich von dem neuen Regime des Eroberers sogar eine Besserung ihrer Lage selbst nach der kirchlichen Seite hin erwarteten. Hatte doch die Erfahrung in den schon länger von den Türken eingenommenen christlichen Ländern gezeigt, daß diesen nichts daran lag, Proselyten zu machen, daß sie vielmehr den Glauben der neuen Untertanen nicht antasteten und ihnen hinsichtlich der Ausübung ihrer Religion keinerlei Schwierigkeiten bereiteten. Ja, die Geistlichkeit mochte bemerkt haben, daß der neue Herr, unfähig, seine territoriale Beute staatlich durchzuorganisieren, die Gerichtsbarkeit über die christlichen Untertanen in den Händen des niederen und mittleren Klerus ließ und damit dessen politische Macht und dessen Ansehen nicht unbeträchtlich vermehrte. Auch Intellektuelle sind zu dieser Gruppe zu zählen, die den neuen Herrn ohne Bedenken mehr oder minder willig begrüßte. Ungewöhnlich viele Große, besonders Mitglieder des regierenden Palaiologenhauses, gingen dabei so weit, auch ihren Glauben mit dem Islam zu vertauschen, um ihre

kümmerlichen Pfründen noch eine Zeitlang zu behalten, dann freilich ebenfalls über kurz oder lang ihren Kopf zu verlieren. Andere, wie der Geschichtsschreiber Laonikos Chalkokandyles, zogen eine Bilanz aus der Geschichte und betrachteten das Geschehen ihrer Zeit nun nicht mehr, wie ihre Vorgänger, unter dem Gesichtswinkel des christlichen Reiches Konstantins des Großen, sondern unter demjenigen des seit dem 13. Jh. in dauerndem Aufstieg begriffenen Osmanenreiches, das nun, gewissermaßen nach einem Gesetz der Geschichte, das byzantinische Reich abgelöst hatte. Die Zeitgeschichte des Historikers Kritobulos von Imbros ist dann schon ein reiner Lobpreis Mehmeds II., des Zerstörers des byzantinischen Reiches, in griechischer Sprache.

Noch eine absonderliche Richtung gab es zwischen den Parteien, die nicht unerwähnt bleiben darf, von der man aber nicht sagen kann, ob sie zahlreichere Anhänger zählte oder auf ihren Urheber und dessen engsten Kreis beschränkt blieb. Ich meine den Philosophen und Theologen Georgios Gemistos, der sich auch, seinen Namen paraphrasierend und ihn im Klang demjenigen des von ihm verehrten Platon annähernd, Plethon nannte. Fern von dem bedrohten Konstantinopel, in dem noch verhältnismäßig sicheren Mistra, brütete er neue Pläne zur Rettung des Reiches aus, die er teils dem Kaiser Konstantinos XII., teils seinem unmittelbaren Herrn, dem Despoten Theodoros Palaiologos von Morea, unterbreitete. Gemistos hat in diesen Reformschriften zunächst eines der Grundübel seiner Zeit richtig erkannt: die Schroffheit der sozialen Gegensätze, eine im Laufe der Jahrhunderte unerträglich vergrößerte soziale Spaltung, welche dem weitaus größten Teil der Bevölkerung erdrückende Opfer aufbürdete, dem anderen, verschwindend kleinen Teil einer degenerierten Oberschicht aber ein träges Genießerleben auf Kosten jener Bedrückten erlaubte. Das soziale Programm freilich, welches Gemistos zur Abhilfe vorschlug, ist nach Platons Staat gestaltet und so theoretisch, daß man begreift, daß keiner der beiden Palaiologen sich zu einem Versuch entschließen konnte, es anzuwenden. Noch ein zweites Grundübel seiner Zeit hat Gemistos richtig erkannt: die religiöse Hypokrisie, welche einerseits fanatisch auf der Rechtgläubigkeit bestand und den Häretiker erbarmungslos verurteilte, andererseits alle Begriffe von Ehrbarkeit, Ehrlichkeit und Treue bedenkenlos preisgab. Wenn freilich Gemistos als Reform gegen solche Zustände die Rückkehr zur alten heidnischen Religion der Hellenen empfahl, so konnte diesen Vorschlag niemand ernst nehmen; es liegt darin eine solch verstiegene, einem papierenen Humanismus entsprungene Utopie und eine solche Verkennung jeglicher realen Möglichkeit, wie sie nur der Phantasie eines weltfremden „Philosophen" entspringen konnte von der Art, wie ihn die volkstümliche Satire jener Zeit verspottete.

Es wäre ungerecht, gegenüber den verschiedenen politisch-religiös-geistigen Richtungen der Bevölkerung des byzantinischen Restreiches, die wir bisher kurz geschildert haben, schließlich jene eine, freilich nicht sehr zahlreiche Gruppe in den Hintergrund treten zu lassen, die entschlossen war, Orthodoxie und Freiheit ohne Rücksicht auf Erfolg oder Mißerfolg, auf Union oder Nicht-Union, auf Unterstützung oder Nichtunterstützung durch westliche Hilfe mit dem Leben zu verteidigen und lieber dieses zu verlieren als den rechten Glauben aufzugeben und Sklave zu werden. Georgios Sphrantzes, der hochgestellte Beamte und Berater seines kaiserlichen Herrn, zählt nicht zu ihr; er brachte sich in Sicherheit und weiß in seiner Geschichte nicht einmal mehr zu sagen, wo sein Herr geblieben ist. Dieser aber, der letzte byzantinische Kaiser Konstantinos XII., hat sich, wie wir schon gehört haben, mit einer Schar tapferer Anhänger der Übermacht der Feinde gestellt und ist für sein Reich, seinen religiösen Glauben und für die Idee des byzantinischen Kaisertums gefallen. Er ist dafür — und dies ist das Versöhnliche in diesem trüben Bilde des Verfalls und der sittlichen Schwäche — unter die Heroen des griechischen Volkes eingegangen und lebt in dessen Mythos fort. Im griechischen Volke ist heute noch der Glaube weit verbreitet, daß Konstantin XII., an unbekannter Stelle im heiligen Boden der Stadt Konstantinopel begraben, als versteinerter Kaiser (Μαρμαρωμένος Βασιλεύς) fortlebt und der Stunde harrt, zu der ihn ein Engel wiedererweckt und ihm das Banner reicht, mit dem er siegreich wieder in die Hagia Sophia einzieht. Das Bild dieses letzten byzantinischen Kaisers schmückt, als Symbol der Μεγάλη Ἰδέα der Griechen, heute noch die gute Stube mancher griechischen Bauernhütte und den Empfangsraum manches griechischen Klosters.

Es waren sehr unterschiedliche Strömungen, welche ich als letzte geistige Bewegungen des sterbenden Byzanz Ihnen vorzuführen versuchte: politische Strömungen, religiöse Bewegungen, ideale Motive, materielle Überlegungen, vielfach einander entgegenwirkend, sich durchkreuzend und sich vermischend in der Verwirrung einer von Todesangst aufgewühlten Zeit. Manche dieser Strömungen trägt den Stempel des in sich Widersprüchlichen, des fanatisch Intransigenten, des utopistisch Verstiegenen oder des hypokritisch Überheblichen; dennoch kann man sagen, daß ein überlegener Kopf, Tatmensch und Taktiker zugleich, hätte es ihn in Byzanz noch gegeben, vielleicht noch einmal die in all diesen verschiedenartigen Strömungen liegenden Energien hätte zusammenfassen und mit der dann vielleicht erreichbaren Hilfe des Abendlandes den tödlichen Schlag gegen die Christenheit hätte abwehren können. Jedenfalls ist es nicht das Versagen des Abendlandes allein, das den Fall des letzten östlichen Bollwerkes der Christenheit verschuldet hat. Mitschuldig ist die innere Zerrissenheit und geistige Rich-

tungslosigkeit eines verfallenden Staates und einer verrotteten Gesellschaft, die sich trotz der Warnung einsichtiger Ratgeber in fanatischem Festhalten an überholten Prestigeansprüchen und veralteten Traditionen nicht entschließen konnte, den Mitbedrohten die Hand zur rettenden Verständigung zu reichen, während der Todfeind mit dem Schwert an die Stadttore pochte und zu dem tödlichen Streiche ausholte, der einen ganzen Abschnitt der Weltgeschichte abschließen sollte. — Ich hoffe, Sie mit meinen Ausführungen nicht allzusehr erschreckt zu haben.

ENDRE v. IVÁNKA / GRAZ

DER FALL KONSTANTINOPELS UND DAS BYZANTINISCHE GESCHICHTSDENKEN

I.

Die Vielseitigkeit und der Reichtum des geistigen Lebens in Byzanz, knapp vor dem Fall der Stadt, drückt sich nicht zuletzt auch darin aus, wie vielfältig und verschiedenartig die Reaktionen waren, die der Fall der Stadt selbst, als er dann endlich eintrat, im byzantinischen Geschichtsdenken ausgelöst hat. Die voneinander so verschiedenen Wertungen und Deutungen dieses Ereignisses sind aber nicht nur als Zeugnisse der mannigfaltigen Richtungen und Tendenzen wichtig, die das damalige Byzanz durchdrangen und oft in einander geradezu feindliche Lager spalteten — als das wurden sie im vorhergehenden Aufsatze gewertet und analysiert. Sie sind, jede für sich, zugleich auch ein Versuch, dieses einzigartige Ereignis — den unmittelbar drohenden oder den soeben schaudernd miterlebten Untergang der Stadt, die für den Byzantiner die Welt bedeutete — in das eigene Geschichtsdenken einzuordnen, das niederschmetternde Ereignis geistig zu bewältigen und es sinnvoll zu deuten, und zwar — hier macht sich eben die Vielfalt und der Reichtum des damaligen byzantinischen Geisteslebens geltend — jeweils von einem anderen Standpunkte und von anderen Voraussetzungen aus. Jede von ihnen ist also zugleich auch eine Antwort auf ein echtes Problem, das man sich in seiner weittragenden Bedeutung oft gar nicht genügend klarmacht. Denn wenn es schon überall und in jedem Zeitabschnitt interessant ist, zu beobachten, wie das Geschichtsdenken einer Epoche auf die Ereignisse seiner Zeit reagiert, wie es sein eigenes Erleben deutet und wie sich die großen historischen Umwälzungen im Bewußtsein ihrer Zeit spiegeln, so ist dies doppelt interessant in dem gegenwärtigen Fall, wo dieses Ereignis — die Eroberung der „gottgeliebten Stadt“ durch die Ungläubigen — nach dem traditionellen Geschichtsdenken der Byzantiner eigentlich niemals hätte eintreten dürfen. Denn daß nicht nur die rechtgläubige Kirche, sondern auch das Reich des rechtgläubigen Kaisers bis an das Ende der Zeiten bestehen müsse, gehört geradezu zum heilsgeschichtlichen Weltbild der Byzantiner. Noch im Jahre

1393,[1] als Konstantinopel kaum mehr als eine belagerte Stadt war und vom byzantinischen Reich nur unbedeutende Stücke übrig geblieben waren, schreibt ein byzantinischer Patriarch: „Es ist unmöglich, daß Christen eine Kirche haben, aber keinen Kaiser!" Gewiß, man hat seit jeher erwartet, daß irgendeinmal, zu einem Zeitpunkte, der entweder ganz im Ungewissen lag oder den man durch astrologische Berechnungen zu erschließen suchte, oder von schwer zu enträtselnden Inschriften ablesen wollte, die Stadt in die Hände der Feinde fallen würde — meist sind es „Barbaren aus dem Norden", die man erwartet — und zerstört werde.[2] Aber das geschieht erst „am Ende der Zeiten", als unmittelbares Vorspiel des Weltendes, so wie die Niederlegung der Kaiserkrone in Jerusalem, das Aufhören des Kaisertums und das Auftreten des Antichrists im „ludus de Antichristo" dem Weltende und der Wiederkehr Christi unmittelbar vorhergeht. Die ἔσχατα τῆς πόλεως fallen mit dem Weltende zusammen, entsprechend der alten, schon von Tertullian vertretenen[3] Interpretation von II. Thess. 2, 7, wonach eben der Bestand des Reiches das Kommen des Antichrists und das Weltende aufhält und daher der Fall des Reiches den Anbruch des Endes bedeutet. Abgesehen von diesen eschatologischen Gesichtspunkten kann man aber, im irdischen und historischen Bereich, von der Ewigkeit der Stadt sprechen, wie es das weitverbreitete Werk des Konstantinos Manasses in den vielzitierten Versen tut, die dem gealterten Rom, das seiner Meinung nach mit der Plünderung durch die Vandalen sein Ende gefunden hat, das neue Rom, Konstantinopel, gegenüberstellt, das „blüht, wächst, mächtig und jugendlich ist und in alle Ewigkeit wachsen und gedeihen soll".[4] Die Idee eines Falles dieser Stadt, über den der weitere Verlauf der Geschichte gleichgültig hinweggehen sollte, ohne daß damit zugleich auch das Weltende eintritt, ist für die traditionelle Betrachtungsweise ein Absurdum, eine Unmöglichkeit. Daß es 1422 beinahe schon dazu gekommen wäre, die Gefahr aber im letzten Augenblick doch abgewendet wurde, ist für Johannes Kananos geradezu ein Beweis dafür, daß der Schutz der hl. Jungfrau *ihre* Stadt immerdar vor dem Äußersten bewahren werde, wie auch schon die Weissagung des Andreas Salos es versprochen hatte, daß Konstantinopel erst am Ende der Zeiten in fremde Hände fallen würde, weil es der heiligen Jungfrau geweiht ist.[5] Zeugte doch auch der Hymnos Akathistos, den man täglich im Gottesdienst sang, von einer ähnlichen äußersten Bedrängnis, die von der hl. Jungfrau gnädig abgewendet worden war. Den Glauben an die „Urbs aeterna" hat Konstantinopel, so wie viele andere Traditionen von der „Mutter", der Λατινιὰς Ῥώμη,[6] geerbt. Das ist die Stimmung, aus der heraus man noch im letzten Augenblick, als der Feind schon in die Stadt eingedrungen war, Rettung von dem apokalyptischen „Bettlerkaiser" erwartete; das Volk drängte sich kopflos in der Sophienkirche zusammen,

die es seit dem Unionsgottesdienst am 12. XII. 1452 nicht mehr betreten hatte, weil man auf Grund von Weissagungen fest überzeugt war, daß der Feind über einen bestimmten Punkt in der Stadt hinaus nicht vordringen werde, sondern dort die Wendung eintreten müsse, die ihn bis an die Grenzen Persiens zurückwerfen sollte.[7] Selbst als man sich schon in das Unabwendbare finden mußte oder dem schon Geschehenen fassungslos gegenüberstand, tröstete man sich damit, der Fall Konstantinopels sei nur der Beginn der Vertreibung der Türken vom Boden des gesamten Byzantinischen Reiches; es müsse zum Äußersten gekommen sein, damit dann die Wendung zum Besseren eintrete[8] — oder aber man berief sich auf alte Weissagungen, die die Herrschaft der Ungläubigen auf 300 oder 360 Jahre befristeten.[9]

II.

Umso plastischer, umso bedeutsamer hebt sich von diesem Hintergrund die Tatsache ab, daß zu dieser Zeit keineswegs alle Byzantiner mehr so denken — insbesondere nicht die Humanisten, die klassisch Gebildeten. Der Bruch im Traditionsbewußtsein, den H. G. Beck schon ein Jahrhundert früher gerade an einem der führenden Humanisten, an Theodoros Metochites,[10] nachgewiesen hat, macht sich hier geltend. Noch vor dem Fall von Byzanz hat sich ein Gemistos Plethon so sehr von der byzantinischen Reichsidee und überhaupt von der byzantinischen Tradition distanziert, daß er im Ernst vorschlug — soweit man bei dem absonderlichen Einzelgänger und Pedanten von „Ernst" reden kann, wenn es ihm selbst auch todernst damit war —, man solle die Reste griechischen Volkstums im Peloponnes zusammensiedeln, die Hauptstadt den Türken friedlich überlassen,[11] in dem neuen Staat eine halb spartanische, halb platonisch-philosophische Verfassung einführen und eine aus hellenischem Polytheismus und philosophischem Monotheismus sonderbar gemischte Religion annehmen, auf deren Basis man sich dann auch mit den Türken eher verständigen könnte, als wenn man an der Orthodoxie festhielte. Er hat für diese Religion sogar schon den Festkalender ausgearbeitet.[12] Gemistos ist freilich ein Einzelfall. Aber auch Laonikos Chalkokondyles, der keineswegs daran denkt, etwas von seinem orthodoxen Christentum preiszugeben, identifiziert das byzantinische Reich keineswegs mehr mit dem „Rhomäertum", der Tradition des alten römischen Weltreichs. Er nennt den Kaiser von Byzanz Ἑλλήνων βασιλεύς und spricht von den Byzantinern als Hellenen, und beim Fall von Byzanz macht er die resignierte Bemerkung (ed. Bonn 403):

> So ging es nun den Hellenen in Byzanz. Es scheint aber, daß dieses Unheil das größte war, das je einer Stadt in der Welt zugestoßen ist und selbst dem gleichkommt, das Ilion widerfuhr; und daß es eine gerechte Strafe für den Fall von Ilion war, daß den Hellenen solches

von Seiten der Barbaren angetan wurde, und so meinen es die Römer, daß die Hellenen das Unheil büßen mußten, das sie vor alters Ilion zufügten.

Es ist eine echte Humanistenidee, die Ereignisse der eigenen Zeit nicht nur mit dem Fall von Troja zu vergleichen, sondern auch damit in kausalen Zusammenhang zu bringen.[13] Aber sehr bezeichnend ist es, daß er sich nicht, wie es ein „Rhomäer“ tun würde, der sich als Rechtsnachfolger der Römer fühlt und daher zugleich als Nachkomme der Trojaner empfinden müßte, auf die Seite Ilions stellt, sondern vielmehr die Zerstörung Ilions die Schuld s e i n e s Volkes sein läßt und sich so mit den Hellenen identifiziert, während der Römer, d. h. der Lateiner, schadenfroh der Bestrafung dieser Schuld zusieht. Das Hineinstellen des Falls von Byzanz in den Zusammenhang der uralten διαφορή (Herodot) zwischen Asien und Europa ist natürlich ein Teil seiner archaisierenden Herodotnachahmung. Aber sie ergibt sich erst auf der Basis der Gleichsetzung: Byzantiner = Hellenen. Sein Ziel ist überhaupt, darzustellen, wie Τὰ τῶν Ἑλλήνων πράγματα κατὰ βραχὺ ἀπώλετο, φθειρόμενα ὑπὸ Τούρκων, καὶ ὡς τὰ ἐκείνων μεγάλα ἐγένετο, ἐς μέγα ἀεὶ ἐς τόνδε τὸν χρόνον ἰόντα εὐδαιμονίας (ed. Bonn. 9) — also ein fatalistisches Sichhineinfinden in die großen Umwälzungen, das die Idee des bis zum Weltende bestehenden Reiches des rechtgläubigen Kaisers völlig fallen gelassen hat. In diesem Zusammenhange, wo das allmähliche Emporkommen der aufeinander folgenden Reiche der Assyrer, Meder, Perser, Makedonier und Römer, die Gründung von Byzanz und die Trennung zwischen Hellenen und Römern erwähnt wird, sowie der einstige Ruhm, den das Hellenentum besessen hat (selbst Herakles und die Indienfahrt des Dionysos werden hier hereinbezogen) fällt eine sonderbare Bemerkung, über die man leicht hinweglesen könnte: Die Römer hätten, heißt es, ἰσοτάλαντον τύχην τῇ ἀρετῇ (ed. Bonn. 6) gehabt, die Griechen τύχην ἀρετῆς ἐνδεᾶ, ξύμμετρον δὲ οὐδαμοῦ (ed. Bonn. 5).[14] Abgesehen von der neuerlichen Unterscheidung der „Griechen“ von den Römern ist hier bemerkenswert die Tatsache, daß der Humanist hier auf einen alten Topos der römischen Reichsideologie zurückgreift, nicht um ihn auf das Rhomäerreich zu übertragen, sondern um seine Griechen umso deutlicher (und ehrenvoller) den westlichen Römern entgegenzusetzen. Ammianus Marcellinus hat ihn in klassischer Weise formuliert: „Tempore, quo primis auspiciis in mundanum fulgorem surgeret victura, dum erunt homines, Roma . . . foedere pacis aeternae Virtus convenit atque Fortuna, plerumque dissidentes“ (XIV, 6, 3). Vor ihm sagt schon Florus: „Tot in laboribus periculisque iactatus est (populus Romanus), ut ad constituendum eius imperium contendisse Virtus et Fortuna videantur“ (I, praef. 2), — wenn wir nicht überhaupt bis auf Tacitus zurückgehen wollen, der den römischen Feldherren Cerealis 71 n. Chr. Geburt sagen läßt:

„Octingentorum annorum f o r t u n a d i s c i p l i n a q u e compages haec coaluit.“ Letzten Endes geht der Gedanke auf eine Auseinandersetzung des Livius mit Timagenes zurück, der behauptet, es sei nur das Glück der Römer gewesen, nicht ihre Virtus, die ihnen ihre Weltherrschaft verschafft habe. Und ihr hauptsächliches Glück habe darin bestanden, daß sie bei der Ausbreitung ihrer Herrschaft es nur mehr mit den Nachfolgern Alexanders des Großen, nicht mit ihm selbst zu tun gehabt hätten. Ihm selbst wären sie wohl nicht gewachsen gewesen.[15] Livius kommt es vor allem darauf an, zu zeigen, daß es nicht nur das Glück ist, dem das römische Reich seine Entstehung und sein Bestehen verdankt.[16] Andererseits sagt schon Cicero (de rep. II 16, 30): „Intelleges . . non fortuito populum Romanum, sed consilio et disciplina confirmatum esse, n e c t a m e n a d v e r s a n t e f o r t u n a.“ Jedesmal soll betont werden, daß auch das andere Element nicht fehlt (virtus zur felicitas, felicitas zur virtus) und so bildet sich die Idee von dem w o h l a b g e w o g e n e n G l e i c h g e w i c h t der beiden Faktoren; sie ist durch die plutarchische (oder pseudoplutarchische?) Schrift „de fortuna Romanorum“ auch der griechischen Bildungswelt geläufig geworden und ebenso auch (man denke nur, welche Bedeutung gerade Plutarch für die byzantinischen Moralisten und Essayisten der Spätzeit gehabt hat) der byzantinischen. Die Formulierung Plutarchs klingt übrigens in auffallender Weise an das „plerumque dissidentes“ des Ammianus Marcellinus an (ohne daß man wohl deshalb an eine Abhängigkeit des Ammianus Marcellinus von Plutarch denken muß): Sie, die schon viele und häufige Kämpfe miteinander ausgetragen haben, Virtus und Fortuna (Τύχη), kämpfen hier den größten um das Reich der Römer, streitend, welche von ihnen es hervorgebracht und ein so herrliches Reich erzeugt habe (De fort. Rom. 1). Es ist zwar hier die Rede von dem ἀγών, den Virtus und Fortuna um den Ruhm austragen, das römische Reich begründet zu haben, aber die zugrundeliegende Vorstellung ist doch die ihres dissidiums, d. h. daß es nur die eine o d e r die andere sein kann, der die Römer ihr Weltreich verdanken, da beide, einträchtig, nie zusammenzuwirken pflegen. Und die Fortführung des Gedankens geschieht ganz im Sinne des „foedus aeternum“ bei Ammianus: Zur Gestaltung und Zusammenfügung eines Reiches von solcher Macht müssen sie wohl in innigem Einverständnis einträchtig zusammengewirkt haben (σπεισαμένας συνελθεῖν καὶ συνελθούσας ἐπιτελειῶσαι) . . . so waren denn beim Entstehen Roms mit der Hilfe der Götter Fortuna und Virtus vereint und verbunden am Werke. (De fort. Rom. 2.)

Dieses Privileg, das Unterpfand der „aeternitas urbis Romae“, überläßt nun Laonikos Chalkokondyles resigniert dem westlichen Römertum und findet sich damit ab, daß Tugend allein nicht den dauernden Bestand des Reiches garantiert. Dieselbe Resignation — wenn auch mit dem Unterton

des schlechten Gewissens verbunden — spricht auch aus dem Werk des Kritobulos von Imbros. Er hat es ja übernommen, „die Taten des jetzigen Großkönigs Mechmet der Nachwelt zu überliefern, als Vorbild und Aneiferung für alle, die Mut und Seelenadel beweisen wollen".[17] Man glaube aber nicht, betont er deshalb am Anfang seines Werkes, daß er teilnahmslos dem Schicksal seines Vaterlandes gegenübersteht. Hören wir ihn selbst[18]:

> Ich bitte aber diejenigen, die diese Schrift lesen werden, es mir nicht als Zeichen übler Gesinnung auszulegen, wenn ich, mitleidlos für das Geschick meines Volkes, unser eigenes Elend enthülle, das ich vielleicht bedecken und geheimhalten sollte. Es geschieht aber nicht, um mein eigenes Geschlecht zu schmähen und in den Staub zu ziehen. Das liegt mir fern und entspricht nicht meinem Charakter. Ich bin nicht so unempfindlich und hart, daß ich ein solches Unheil noch mit Schmähungen verbittern würde. Aber ich bin auch nicht so einfältig, daß ich nicht wüßte, wie wandelbar das Glück ist, wie unbeständig, unsicher und wetterwendisch, und etwa erwarten sollte, daß, wenn alles vergeht und sich regellos wandelt, gemäß der Unbeständigkeit alles Irdischen, nur allein unser Volk immer unerschüttert, heil und unversehrt bleiben sollte, als ob es, den Bedingungen der Natur entrückt, etwas besseres als die anderen wäre, und nicht denselben Veränderungen wie sie ausgesetzt. Wer weiß denn nicht, daß es immer so gewesen ist, seitdem es Menschen gibt, daß die Herrschaft und das Reich nicht bei einem allein bleibt, und nicht bei demselben Volk und demselben Stamme, sondern in ständigem Wandel von Volk zu Volk, von Ort zu Ort wechselt, übergehend von einem zum anderen, von den Assyrern auf die Meder und Perser, von diesen auf die Griechen und Römer? Man darf sich nicht wundern, wenn es jetzt wiederum so geht, und Glück und Herrschaft den Römern entschwindet und zu anderen entweicht, so wie sie einst von anderen auf diese übergingen, nach dem Gesetz und der Ordnung, die ihnen ihre Natur vorschreibt.

Das ist ganz der hellenische, insbesondere der hellenistische Begriff der Τύχη, als der letzten Ratio der Geschichte, dessen Wirkung im klassischen Bereich so stark ist, daß unter seinem Einfluß selbst ein Philon — also doch wahrlich ein Mann, der an die providentielle Lenkung alles irdischen Geschehens glaubt — sich zu einer bewegten Schilderung des ewigen Auf und Ab, des beständigen Wandels der aufeinanderfolgenden Weltreiche und Herrschaften der Hellenen, der Makedonier, Perser, Ägypter, Äthiopier, Karthager, Libyer und der Pontoskönige hinreißen läßt (De immutab. Dei 174). Er schließt mit den Worten: Wird sie (die Welt) nicht hinauf und hinunter geschleudert und gewirbelt, wie ein Schiff in Seenot, bald von günstigem, bald von widrigem Winde getrieben? (ibid. 175), um erst durch

die unerwartete Gleichsetzung von Logos und Tyche wieder zum Gedanken der Providentialität zurückzufinden: So tanzt einen ewigen Reigen (χορεύει ἐν κύκλῳ) der göttliche Logos, den die Vielen unter den Menschen (die Meisten, οἱ πολλοὶ τῶν ἀνθρώπων, mit dem esoterischen Nebenklang, den die Bezeichnung οἱ πολλοὶ hat) Tyche nennen (ibid. 176). Kritobulos fährt fort:

> Kann man deshalb unserem Volke Vorwürfe machen, weil es nicht imstande war, seinen Wohlstand in alle Ewigkeit zu bewahren und Glück und Herrschaft unerschüttert zu behalten? Und wenn es auch zeitweilig schlechte Herrscher gegeben hat, kann man das als einen Fehler des Volkes ansehen, und nicht nur als ein Vergehen derer, die ihre Herrscherpflichten verabsäumten? Sie allein verdienen Strafe, und man darf deshalb nicht das ganze Volk anklagen, sondern man muß die, die recht handeln, loben und ihre Taten bewundern und verkünden, nicht aber wegen einiger, die leichtsinnig und schlecht waren, ihnen das ihrer Tugend gebührende Lob entziehen. Das wäre ungerecht. So tut es auch der Jude Josephus; er ist wahrheitsliebend und lobt dementsprechend in dem Buche von der Einnahme Jerusalems das Glück und die Tüchtigkeit der Römer, wie sie es verdienen, tadelt die Übel in seinem Volke, wo er sie findet, verteidigt aber die gegen Schimpf, die nichts Übles getan haben. So wollen auch wir handeln, nichts verschweigend und in allem die Wahrheit befolgend.

Nach diesem Hinweis auf das unaufhaltsame Rad der Fortuna kann er — ganz wie Laonikos — den Fall Konstantinopels als eine einzigartige, alle ähnliche Fälle der Weltgeschichte überragende Katastrophe darstellen und sich doch philosophisch-resigniert in das Unvermeidliche, weil im Weltlauf Begründete, fügen.[19]

> Der Stadt widerfuhr so Schreckliches, wie keiner der großen Städte vor ihr, von denen wir hören oder lesen . . . Troja ist eingenommen worden, aber von Hellenen und nach zehnjähriger Belagerung, so daß zwar die Zahl der Gefallenen und Gefangenen nicht minder war, ja vielleicht noch größer; aber nach der langen Belagerung muß das Ende wie eine Erlösung gewirkt haben und die Griechen waren menschlicher zu den Gefangenen. Babylon ist von Kyros eingenommen worden, aber er tat der Stadt nichts zu Leide, sondern sie tauschten damit einen besseren Herrn ein. Karthago wurde zweimal von Scipio eingenommen, aber das erste Mal kam es mit der Zahlung der Kriegskosten davon, das zweite Mal wurde die Bevölkerung nur in die Nähe umgesiedelt. Rom ist eingenommen worden, einmal von den Kelten, das anderemal von den Goten. Aber es wurde nur gebrandschatzt und geplündert, und erholte sich schnell, und stieg zu noch größerer Macht und größerem Ruhm empor.

Auch diese unglückliche Stadt ist vorher schon eingenommen worden, nämlich von den westlichen Völkern, und verlor ihren Reichtum und ihre Schätze, die in den Westen entführt wurden. Aber ihre Bewohner sind ihr erhalten geblieben, und sie schüttelten die Tyrannei der Fremden wieder ab, und herrschten wieder über Völker und Länder. Jetzt aber ist es mit ihr zu Ende, aller Schmuck ist von ihr abgefallen. So hoch sie das Glück emporgehoben hatte, so tief ist sie jetzt ins Unglück gestürzt. Einst gepriesen, wird sie jetzt unselig gescholten, denn in alle Länder sind ihre Bewohner als Zeugen ihres Unglücks zerstreut . . . So ist doch nichts von den menschlichen Dingen beständig, und wie Flut und Ebbe wird das Leben in schnellem Wechsel hinauf und hinabgetrieben, ein Spielzeug des Schicksals, und nichts dauert in dem ewigen Fluß und in dem unaufhörlichen regellosen Wandel, solange, als es überhaupt der Welt des Seienden angehört.

Das ist das Entscheidende: „So ist doch nichts von den menschlichen Dingen beständig." Im Vorwort hatte er gesagt: „Ich bin nicht so töricht, zu glauben, daß allein unser Volk den Bedingungen der Natur entrückt und nicht denselben Veränderungen wie alle übrigen unterworfen ist!" Gerade das h a t t e der traditionstreue Byzantiner geglaubt, diese Sonderstellung, dieser fast übernatürliche, sakrale Charakter des rechtgläubigen Kaisertums w a r ja der Inhalt seines Glaubens an die βασιλεύουσα πόλις gewesen. Wie weit sind wir hier von der Idee der Tyche Konstantinopels, die die nach dem „Neuen Rom" übertragene Tyche des römischen Reiches ist,[20] von dem unverlierbaren Schutz der Gottesmutter,[21] von dem Bestande des rechtgläubigen Reiches bis ans Ende der Zeiten.[22]

III.

Es gibt freilich neben dieser kühlen Distanzierung der Humanisten, die das Problem einfach negieren, weil sie nicht mehr im a l t e n Sinne an die Sonderstellung und religiöse Berufung von Byzanz glauben, auch eine traditionalistisch-christliche, orthodoxe Art und Weise, sich mit der Tatsache solcher Katastrophen auseinanderzusetzen: Es ist die alte, oft schon ganz stereotyp angewendete Formel „Wegen unserer Sünden ist uns dieses widerfahren". Es ist sehr charakteristisch, daß sich zum Beispiel Kritobulos, der Humanist, der den Fall der Stadt dem unvermeidlichen Lauf des Schicksals zuschreibt, sofort gegen die Möglichkeit verwahrt, man könnte die Schuld an dem Geschehenen dem byzantinischen Volk zuschreiben. Immer wieder hat man sich große Katastrophen, die über die Stadt hereinbrachen, auf diese Weise erklärt. Gerade die Vorzugsstellung, alleiniger Träger des rechten Glaubens zu sein, belädt die Stadt und das ganze Reich mit einer

noch größeren Verantwortung. Rechtgläubigkeit allein genügt nicht, um der Stadt den Schutz Gottes zu sichern. Sie muß sich dieser besonderen Berufung, alleiniger Träger und Wahrer des rechten Glaubens zu sein, auch durch ein sittlich tadelloses Leben würdig erweisen, sonst trifft sie umso strengere Strafe. So sagt Michael Attaleiates anläßlich der Katastrophe von Manzikert (1071):

(ed. Bonn. 194) „Die Heutigen wollen die Ursachen nicht kennen, aus denen so großes Unheil dem Reich der Römer widerfährt. Die Gründe", fährt er fort, „sind die Uneinigkeit, die Habsucht, der Leichtsinn der Großen, die Trägheit, die Feigheit und die unkriegerische Genußsucht bei dem Volk. (ebda.) Nicht so taten die alten Römer . . ., denn wenn sie auch die Gesetzgebung Gottes nicht empfangen hatten, die uns durch das göttliche Wort und seine unaussprechliche, übernatürliche Menschwerdung und seinen menschlichen Wandel hier auf Erden zuteil wurde, so trieb sie doch ihre natürliche Großherzigkeit (φυσικὴ μεγαλοφροσύνη) dazu an, die sittlichen Gesetze der Gottheit, wie sie uns die Vernunft offenbart, zu befolgen . . .[23], und darin waren sie gewissenhafter, als wir es im Befolgen der geoffenbarten göttlichen Gebote sind.

(197) Deshalb sehe ich in dem Unheil, das über die Rhomäer hereingebrochen ist, die Strafe der göttlichen Gerechtigkeit und die Entscheidung des unbestechlichen Richterspruches des Höchsten, weil die Heiden sich bemühen, das Rechte zu tun und die Sitten ihrer Väter, so wie sie sie übernommen haben, zu befolgen, und alles Glück, das ihnen zukommt, auf Gott als seinen Urheber zurückführen — und das ist es, was bei allen Menschen am höchsten gilt und was von jeder Religion verlangt wird —. Uns aber dient die Tatsache, daß wir den rechten und untadelhaften Glauben haben, weil wir dabei der guten Werke entbehren, nur zur Verdammnis und zum Gericht, wie auch die heilige Schrift sagt: „Wer den Willen Gottes kennt und nicht darnach handelt, muß schwer büßen." Ich sage das nicht, um die Unsrigen zu schmähen und sie den Heiden gegenüber herabzusetzen, sondern damit sie ihrer bösen Werke überführt werden und Scham und Furcht über die Führer des Volkes komme, damit sie sich zum Besseren wenden und Schutz und Hilfe von oben sich wieder verdienen, und so unser Unglück wieder in Glück verwandelt werde."

Ebenso sieht Niketas Choniates in der Katastrophe von 1204 eine gerechte Strafe für die Entartungen der Byzantiner, für den Leichtsinn und den Krämergeist des Volkes — wenn er auch doppeltes Wehe auf die Übeltäter herabruft, durch die Gott seine Strafe an seinem „auserwählten Volk" vollzogen hat, und fest davon überzeugt ist, daß „der, der geschlagen hat, auch wieder heilen wird" und die Prüfung nur eine vorübergehende ist.

Darin liegt auch der Unterschied gegen die Situation von 1453. Nach einem Jahrhundert von Kämpfen, die fast einer dauernden Belagerung der Stadt gleichkamen — die übrigen Gebiete, außer dem Peloponnes, waren längst verloren gegangen —, mußte man sich darüber klar sein, daß die Katastrophe, wenn sie jetzt eintrat, endgültig sein müsse. Von einer Prüfung, die wieder vorübergehen würde, von einem Unheil, das durch Buße wieder abgewendet werden könnte, konnte man jetzt unmöglich sprechen. Dazu kam noch etwas anderes. Der Gedanke: „Das ist wegen unserer Sünden geschehen", den man vielleicht noch als Motivierung der endgültigen Katastrophe hätte hinnehmen können, war vergiftet worden, seitdem sich zum moralischen Vorwurf, der darin lag, die Streitfrage der Rechtgläubigkeit gesellt hatte. Denn nicht allein darum handelte es sich, daß man erklären mußte, wieso eine solche Katastrophe das rechtgläubige Volk habe treffen können; gerade die Rechtgläubigkeit wurde jetzt in Frage gestellt! Von der einen Seite behaupteten die Unionsfreunde: Das ist Euch widerfahren, weil Ihr die 1439 abgeschlossene und am 12. XII. 1452 erneuerte Union verraten habt,[24] — von der anderen Seite sagten die Gegner der Union: Das ist die Strafe dafür, daß Ihr den rechten Glauben an die Lateiner verkauft habt. Der Gedanke: das ist wegen unserer Sünden geschehen, enthielt bisher den Trost: Wenn wir auch verdient haben, was uns zugestoßen ist, so bleiben wir doch allein das rechtgläubige Volk, eben deshalb hat uns Gott strenger als andere gezüchtigt, wir müssen uns nur bessern, und seine Gnade wird sich an uns wieder zeigen — und selbst solange dies nicht geschieht, haben wir das Bewußtsein, sein auserwähltes Volk zu sein; jetzt hingegen hieß das: „um unserer Sünden willen" soviel wie: „um unseres Abfalls vom wahren Glauben willen", und da bedeutete die Anerkennung dieses Gedankens die Preisgabe dessen, was das eigentliche byzantinische Bewußtsein ausmachte: das Bewußtsein der Rechtgläubigkeit. Das „um unserer Sünden willen" zugeben hieß jetzt für den Byzantiner geradezu: sich selbst aufgeben, an dem Wesen seiner Tradition, an dem Bewußtsein seiner Rechtgläubigkeit irre werden.

In dieser geistig fast ausweglosen Situation tritt ein neuer Gedanke in das byzantinische Geschichtsdenken, dessen bahnbrechende Bedeutung wir uns wohl noch nie genügend klargemacht haben. Hören wir zunächst den unbekannten Verfasser (man hat lange gedacht, daß es Georgios Sphrantzes ist), dessen apologetische Darlegung ein späterer Kompilator in das dem Georgios Sphrantzes zugeschriebene sogenannte „Chronicon maius" hineingearbeitet hat [25]:

> Die Lateiner verachten uns, und machen uns Vorwürfe, weil — so meinen sie — unser Kaiserreich wegen unserer Sünden zugrunde gegangen ist, und weil wir vom rechten Glauben abgewichen sind. Wir aber sagen: Sünder sind wir wohl; keiner ist vollkommen, außer Gott. Was aber den rechten Glauben betrifft, so wißt Ihr wohl, Väter und Brüder, daß wir keine Neuerungen eingeführt, und nichts an den Evangelien geändert haben, sondern das glauben, was uns die gelehrt haben, die das fleischgewordene Wort selbst mit Augen gesehen haben, und seine Verkünder geworden sind, und an dem, was die sieben heiligen ökumenischen Synoden, und die zu verschiedenen Zeiten abgehaltenen Provinzialsynoden uns überliefert haben, unwandelbar festhalten, wie es uns auf der ersten Synode der heilige Silvester, auf der zweiten der heilige Papst Damasus, auf der dritten der heilige Papst Coelestin, auf der vierten der heilige Papst Leo, auf der fünften der heilige Papst Vigilius, auf der sechsten der heilige Papst Agathon, und auf der siebenten der heilige Papst Hadrian gelehrt haben. Das sind Eure Leute, Ihr Lateiner, und von Eurem Stamme, in Wort und Tat von Gott behütete und hochgeehrte Männer. Diese Überlieferung bewahren wir treu, damit wir nicht unter den Fluch fallen, den diese heiligen Synoden und diese ehrwürdigen Hohenpriester über all die ausgesprochen haben, die auch nur ein Wort von ihrer Überlieferung auslassen oder auch nur das geringste hinzutun. Wir bewahren, den Evangelien und den Aposteln getreu, die Überlieferung des „älteren Rom". Denn unser Glaube wurde einst von beiden, Altrom und Neurom, bekannt, was sie aber hinzugetan haben, scheint nur ihnen untadelhaft und frei von Widerspruch. Wir müßten sie eigentlich deshalb anklagen und richten, nicht aber sie uns. Jetzt aber schämen sich einige von ihren Theologen oder Neologen (Neuerer) nicht, auf das Podium zu steigen und von den „errorum Graecorum" zu dozieren, d. h. von unseren Irrtümern, dann aber wissen sie doch nichts zu sagen als, wie wir erwähnten, daß wir wegen unserer Irrlehren unser Reich verloren hätten, sie aber, als die Rechtgläubigen — wie denn anders? — ihre Herrschaft behalten hätten. Als ob wirklich immer die Herrschenden die Rechtgläubigen, und die Unterjochten die Häretiker wären! Daß es nicht so ist, sieht man schon an unserem Beispiel. Sind denn die Ismaeliten rechtgläubig, weil sie über uns herrschen, und waren es vorzeiten die Götzendiener, weil sie die Christen bedrückten und verfolgten, und waren es vordem die Ägypter und die Babylonier, die einst selbst über die Ismaeliten herrschten? Da können sie nichts sagen, denn es ist offenbar, daß dort die Gottlosen herrschen, die Rechtgläubigen beherrscht werden. Sie sollen also nicht großtun mit ihrer freien Selbstherrschaft! Und außerdem: Wie kommt es denn, daß die Leute in den Donaufürstentümern, in Rußland, im östlichen Iberien, in Abasgien und den anderen Ländern dieser Gegend

frei sind, und ihre selbständige Herrschaft behalten haben, wo sie doch auch unseres Glaubens sind? Ist nicht das Schisma erst entstanden, seitdem Papst Stephan den Lateinern angeordnet hat, die heilige Messe mit ungesäuertem Brote zu feiern, das Filioque im Glaubensbekenntnis hinzuzufügen, und sich den Bart zu scheren? . . . Ist nicht lange vorher schon Alexandria, Antiochia und Jerusalem, die gläubige Thebais, die heilige libysche Wüste, die dem Himmelreich Bürger in so großer Zahl geschenkt hat, wie Kosmas der Melode sagt, vom Kalifen Omar unterjocht worden, der der dritte nach dem dreimalverfluchten Mohammed war? Geschah das nicht unter Kaiser Konstantinos Pogonatos, noch vor der sechsten heiligen Synode, als es noch kein Schisma und keine Zwistigkeiten in der Kirche gab? Später haben die rechtgläubigen Kaiser dann mit großen Mühen die heilige Stadt den Ungläubigen entrissen und sie wieder dem Reich der Rhomäer einverleibt. Und dann hat wiederum, unter dem porphyrgeborenen Kaiser Basileios, den man den Bulgarentöter nennt, der Emir Aziz von Ägypten die heilige Stadt im Kampfe genommen, und die allerheiligste Grabeskirche zerstört und die heiligen Gefäße verunehrt, die Klöster vernichtet und die dort lebenden Mönche, die zum großen Teil aus Italien stammten, getötet oder vertrieben. Wie konnte denn Gott — wenn es so ist, wie sie sagen — dies alles zulassen, und sie in die Hände der Ungläubigen ausliefern, wo doch damals die Kirchen noch vereinigt waren, und kein Schisma bestand? Aus alledem sieht man, daß es nicht wahr ist, daß Gott uns wegen unseres Irrglaubens in die Hand unserer Feinde gegeben hat, sondern es ist nur eine zeitweilige Prüfung, wie sie auch den Gläubigen vor uns widerfahren ist. Denn „wen Gott liebt, den züchtigt er", und „den Sohn, der ihm der liebste ist, dem gibt er die Rute". Aber „Gott ist gütig, und er wird Euch nicht bis ans Ende der Prüfung unterwerfen, über das Maß, das Ihr ertragen könnt." Und David sagt: „Züchtigend züchtigte mich der Herr, aber Er hat mich nicht dem Tode preisgegeben."

Wenn aber wir nur unserer Sünden wegen gezüchtigt wurden, dann glaubt nicht, ihr Italiener, daß Ihr ohne Züchtigung davonkommen werdet, sondern schlagt mit Euren Händen an Eure Brust, geht in Euch, und hört auf, uns anzuklagen. Die Ismaeliten sind zwar gottlos, bös und unbarmherzig, aber Gott bedient sich ihrer, um die Gläubigen zu prüfen und zu züchtigen, und so beherrschen sie denn nun den größeren Teil der Erde. So sollen sich also die Italiener nichts einbilden darauf, daß sie noch nicht an die Reihe gekommen sind, und sie sollen nicht sagen, daß es deshalb geschehen ist, weil sie rechtgläubiger und frömmer und heiliger sind als wir.

Wenn auch noch manche ganz traditionelle Formulierungen anklingen, so hat sich hier doch eine Wendung von großer Tragweite vollzogen. Sie ist deutlich in den Worten ausgesprochen: „Als ob wirklich immer die Herrschenden die Rechtgläubigen und die Unterjochten die Häretiker wären?" Das ganze Problem der „Schuld" an dem Untergang des Staates, das im Denken der Zeit zu einem Prüfstein des rechten Glaubens gemacht worden war, wird hier dadurch gelöst, daß das Bestehen oder Nichtbestehen des Staates sich — vom religiösen Standpunkte — als irrelevant erweist. Nicht mit der kühlen Distanzierung und dem antikisierenden Tyche-glauben der Humanisten, sondern aus dem innersten Sinn der christlichen Tradition heraus ist damit die Bindung des Rechtgläubigkeitsbewußtseins an das konkrete Bestehen des byzantinischen Staates gelöst worden, in d e m Augenblick, wo dieser Staat äußerlich zusammenbrach und die altbyzantinische Auffassung „es ist unmöglich, daß der ein rechtgläubiger Christ ist, der nicht den rechtgläubigen Kaiser zum Oberhaupt hat" [26] zu einem Irrewerden an der eigenen Rechtgläubigkeit geführt hätte. Es ist dieselbe Situation, die die westliche Christenheit ein Jahrtausend vorher erlebt hat,[27] und aus der heraus die „Civitas Dei" des hl. Augustinus entstanden ist, in der das Grundprinzip dieser innerlichen Überwindung des äußeren Geschehens fast mit denselben Worten ausgesprochen ist wie den oben zitierten: „Was hat denn das sittlich tadellose Leben, worin die eigentliche Würde des Menschen besteht, mit dem Siegen der einen und dem Besiegtwerden der anderen zu tun?" [28] Wenn man von Augustinus sagen kann,[29] daß er die „Gefahr einer unlösbaren, existentiellen Verflechtung der Kirche mit dem Reich gebannt" hat, aus der „klärenden und entscheidenden Erinnerung an die urchristliche Lehre über das Verhältnis zwischen der politischen und religiösen Gemeinschaft heraus", so muß man zugeben, daß hier aus derselben Problematik heraus, die „die Stadt Konstantins" [30] ein Jahrtausend später betroffen hat, ganz selbständig — denn unser Autor kennt offenbar die Gedankengänge der Civitas Dei nicht — in Byzanz derselbe Ausweg gefunden, dieselbe geistige Bewältigung des äußeren Schicksals vollzogen worden ist, in einer Weise, die zwar ebenso untraditionell ist wie die humanistische Gleichgültigkeit der „byzantinischen Idee" gegenüber, aber zutiefst christlich gedacht ist, und insofern eine konsequente und lebendige Fortentwicklung der wesentlich christlichen byzantinischen Tradition. Der Weg einer überaus fruchtbaren Erneuerung des byzantinischen Geschichtsdenkens, aus dem christlichen Geschichtsverständnis heraus, ist hier schon beschritten worden.

Aber kaum ist die neue Formel ausgesprochen, da erhebt sich schon die altbyzantinische Tradition mit ihrem Glauben an den ewigen Bestand des byzantinischen Reiches — g e g e n Byzanz selbst, um über Byzanz, w e g e n seines Falles, auch das Verdammungsurteil im Namen der Rechtgläubigkeit

zu sprechen: „Das erste Rom ist gefallen wegen der apollinaristischen Häresie, das zweite, weil es sich mit den Lateinern vereinigt hat, aber das dritte, Moskau, besteht und ein viertes wird es nicht geben.“ [31] So lebt die altbyzantinische Auffassung, wie sie am Anfang des Aufsatzes charakterisiert worden ist, als das Rechtgläubigkeitsbewußtsein des moskowitischen Rußland in ungebrochener Tradition noch Jahrhunderte weiter, während das byzantinische Geschichtsdenken über dieses „archaische“ Geschichtsbild schon im 15. Jh. nach der einen und der anderen Richtung, der humanistischen und der „augustinischen“, hinausgekommen war. Aber die Antriebe, die hier aufgekeimt waren, sind für das slawisch-byzantinische Denken nicht mehr fruchtbar geworden.

[1] Oder etwas später; vgl. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates*, München 1940, 398 Anm. 1.

[2] Vgl. Diehl, *Quelques croyances byzantines sur la fin de Constantinople*, Byz. Zeitschrift 30 (1930) 132 ff., der diese Erwartungen für die frühere Zeit nachweist. Unmittelbar aus der Zeit des Falls von Konstantinopel stammen die Berichte über die Tafel Leos des Weisen bei Leonhard von Chios (MPG 159. 926 ff.) und Laonikos Chalkokondyles (ed. Bonn. 405/406) und über die angeblich von Gennadios entzifferte Inschrift auf dem Grab Konstantins (MPG. 160. 767).

[3] Apologeticum 32, 1.

[4] Vers 2547 ff.

[5] MPG. 111, 853.

[6] Paulus Silentiarius, *Beschreibung der Sophienkirche v. 164.* Zum Ganzen vgl. Dölger, *Byzanz und die europäische Staatenwelt*, Ettal 1953, 96—99.

[7] Dukas ed. Bonn. 289/290, *Laonikos Chalkokondyles* ed. Bonn. 397.

[8] Es ist rührend, zu sehen, daß Dukas mit dieser Meinung, ja man könnte sagen: Absicht, sogar die Mithilfe der serbischen und ungarischen Abgesandten beim Aufstellen der Belagerungsgeschütze entschuldigt (ed. Bonn. 274); sie hätten es nur getan, um schneller diese endgültige Wendung herbeizuführen.

[9] (Pseudo-) Sphrantzes, *Chronicon Maius* ed. Bonn. 315 u. 317.

[10] H. G. Beck, *Theodoros Metochites, Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14. Jahrhundert*, München 1952. Im Kapitel „Der Zusammenbruch“ weist Beck dann noch auf das gleichzeitige Beispiel des Demetrios Kydones hin, dessen Apologie er seither in den „*Ostkirchlichen Studien*“ (Würzburg 1953) übersetzt hat.

[11] Es soll übrigens ein konkreter Vorschlag in dieser Hinsicht von den Türken gemacht worden sein, nach Dukas ed. Bonn. 276, 17—19.

[12] Milton V. Anastos, *Plethos Calendar and Liturgy. Dumbarton Oaks Papers IV.* Cambridge (Mass) 1948, 183—305.

[13] Aus dieser humanistischen Einstellung heraus hat man auch in dem fingierten Antwortbrief des „Großtürken“ auf das Sendschreiben Papst Pius II. den Sultan Mohammed II. sagen lassen: Et Troiam magnam intendimus restaurare et ulcisci sanguinem Hectoris ac Ilionis ruinam, nobis Graecorum imperium subiugando. s. G. Toffanin, *Lettera a Maometto II di Pio II.* Napoli 1953, 181.

[14] Das ἐνδιασχόντες, bzw. ἐνδιάσχόντες der Überlieferung ist offenbar auf ἐνδεᾶ σχόντες zu verbessern. Die Verbesserung Tafels: οὐκ ἐνδεᾶ σχόντες ist gegen den Sinn des Zusammenhanges.

[15] Vgl. H. Fuchs, *Der geistige Widerstand gegen Rom in der antiken Welt*, Berlin 1938, S. 14 und dazu Anm. 38.

[16] Ein Nachhall der Gesinnung, gegen die sich hier Livius wendet, liegt uns in der Äußerung des Dionysios von Halikarnass vor, die Griechen beklagten sich, die Römer hätten unverdienterweise durch die Fortuna τὰ τῶν Ἑλλήνων erhalten, δι᾽ αὐτοματισμόν τινα καὶ τύχην ἄδικον εἰκῇ δωρουμένην τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν τοῖς ἀνεπιτηδειοτάτοις (Antiquitates 1, 4, 2); dagegen Augustinus De Civitate Dei V. 12: Quibus moribus antiqui Romani meruerint, ut Deus verus, quamvis non eum colerent, eorum augeret imposium.

[17] Buch I. cap. II, 3 in Müller, *Fragmenta Historicorum Graecorum V.* Paris 1883.

[18] ebenda Buch I. cap. III.

[19] ebenda Buch I cap. LXVIII, 2.

[20] Vgl. z. B. Schaeder, *Moskau, das dritte Rom.* Hamburg 1929, S. 12.

[21] N. H. Baynes, *The supernatural defenders of Constantinople*, Mél. Paul Peeters (*Analecta Bollandiana LXVII*), Brüssel 1949, 165—177.

[22] Es wäre freilich falsch, zu glauben, daß derartige Äußerungen auf den byzantinischen Humanismus beschränkt sind. Schon zu einer Zeit, wo die ersten Stimmen in Byzanz laut werden, die an der traditionellen Haltung, dem Auserwähltheitsbewußtsein und dem Ewigkeitsglauben des Altbyzantiners irre werden, hören wir ganz ähnliche fatalistisch-pessimistische Stimmen auch im Westen, und zwar aus dem Munde eines so enthusiastischen Verehrers altrömischer Größe wie Petrarca. Es genügt ein Zitat aus seinem Sendschreiben an das römische Volk, vom Herbst 1352 (s. Konrad Burdach, *Vom Mittelalter zur Reformation, Forschungen zur Geschichte der deutschen Bildung II. Bd., Briefwechsel des Cola di Rienzo* 4. Teil S. 165—166):

> Certe Romanus erat ille (nämlich Sallust, Jug. 2) qui scripsit: „Omnia orta occidunt et aucta senescunt.“ Senescent ergo hec omnia, si durent; et si cuiusque rei finis est senectus sua, utique omnia senescent, nisi iam forte senuerint; quando et que stant, cuncta occident, et occasum, si non peruenerit, saltem comitabitur senectus. Ita nulla est exceptio: seu durent seu non durent, orta omnia serius aut ocius tandem occident et senescent. Voluet motu continuo rotam suam „instabilis Fortuna“ et de gente in gentem uolubilia regna uersabit. Faciet illa, cum uolet, reges ex seruis, seruos ex regibus, et in urbem Romam et in orbem Romanum suam „ineluctabilem“ potentiam exercebit. Quam precipue in uos, uiri optimi, multis forte miserantibus, nullo penitus succurrente, diu miserabilibus modis exercuit et exercet, scio doleoque et plus quam credi possit indignor. Quid amplius faciam non habeo. Nec me angit, quod Fortuna iure suo utitur ut in reliquis sic in uobis atque, ut se rerum humanarum plane dominam probet, ipsum rerum caput attingere non ueretur. Scio uiolentiam, instabiles mores noui.
>
> Enim uero ubi nunc horrida silua est, poterunt regia tecta consurgere, atque ubi nunc atria sunt auro rutilante fulgentia, poterunt cupidi greges pasci, et in penetralibus regum uagus pastor insistere. Non detracto Fortune imperium. Potest illa funditus, ut urbes alias, sic reginam urbium pari nisu ruina maiore prosternere, quod heu! magna ex parte iam fecit.

Wie kann Petrarca dennoch der Herold und der Wegbereiter Rienzis sein? Nicht weil er an die beständige Dauer, sondern weil er an die Wiedergeburt des alten römischen Geistes glaubt. Das berührt sich in eigenartiger Weise mit der Idee des Laonikos Chalkokondyles, daß die Griechen, sollte es ihnen wieder einmal vom Schicksal vergönnt

sein, anderswo als in der verlassenen Hauptstadt sich zu sammeln und unter einem griechischen Herrscher ein neues Reich nach ihrem alten Herkommen zu begründen, gewiß ein vorbildliches Staatswesen bilden würden, das in sich wohlgeordnet wäre und auch die übrigen Völker mächtig beherrschen könnte (ed. Bonn. 415). Ein sonderbares Gegenstück zu Rienzis erträumter römischer Republik.

[23] Es ist reizvoll, diesem im byzantinischen Bereich etwas unerwarteten Gedanken wiederum eine fast gleichzeitige abendländische Parallele an die Seite zu stellen. In seinem stark von arabisch-griechischer Kosmologie beeinflußten Buche „*De essentiis*" (herausgegeben von M. Alonso in den Miscelanea Comillas V [Comillas 1946] 20—194) spricht Hermannus de Carinthia, um die Mitte des 12. Jhs. in der Übersetzerschule von Toledo wirksam, von den Begabungen der einzelnen Völker, die ihnen der Einfluß der Planeten verleiht, unter deren Herrschaft sie stehen. Die Eigenschaften Jupiters sind: pax, aequitas, humanitas, und die haben sich an den Römern gezeigt, cum in populo quidem Romano sola humana ratio efficacior extiterit quam in populo iudaico ipsa divina revelatio. (ibid. S. 70.)

[24] Dukas ed. Bonn. 290/291, Leonhard v. Chios MPG. 149/943 B.

[25] ed. Bonn. 310 ff. Daß die Ausführungen aber doch nicht sehr lang nach dem Fall von Konstantinopel geschrieben sein dürften, darauf deutet die Drohung, daß das Strafgericht bald auch über den Westen hereinbrechen werde, was ganz der Stimmung der Sechziger- und Siebzigerjahre entspricht.

[26] Vgl. Anm. 1.

[27] J. Straub hat sie in dem Aufsatz: *Christliche Geschichtsapologetik in der Krisis des römischen Reiches*, Historia I (1950) 52 ff. vortrefflich charakterisiert.

[28] De Civ. Dei V 17 Nam quid intersit ad incolumitatem bonosque mores, ipsas certe hominum dignitates, quod alii vicerunt, alii victi sunt, omnino non video.

[29] Straub in dem Anm. 27 angeführten Aufsatz S. 80.

[30] Der Name ist tief symbolisch, denn die konstantinische Auffassung ist eben die, die hier überwunden werden mußte.

[31] Schaeder, *Moskau, das dritte Rom*, Hamburg 1929, S. 55.

HERBERT HUNGER / WIEN

ALLEGORISCHE MYTHENDEUTUNG IN DER ANTIKE UND BEI JOHANNES TZETZES

(Unter Heranziehung bisher unbekannter Tzetzes-Texte aus Vindob. phil. gr. 118 und Vat. Barb. gr. 30)

Μῦθος hatte für die alten Hellenen neben seiner Grundbedeutung „Wort" oder „Rede" wahrscheinlich schon im 6. Jh., nachweisbar seit der ersten Hälfte des 5. Jhs., auch die Bedeutung „erdichtete Erzählung", deren Inhalt sich zumeist auf Schicksale der Götter und Heroen bezog. In diesem Sinne steht es bereits wiederholt bei Pindar (z. B. Ol. 1, 29 f. N. 7, 23. 8, 33). Einprägsam ist Demokrits Wortbildung μυθοπλαστέοντες (Vorsokr. 68 B 297) zu einer Zeit, da die neue Bedeutung von μῦθος schon weithin Boden gewonnen hatte. Seit der Antike verband sich mit den Worten μῦθος und μυθώδης der Begriff der homerischen Epen und ihres unerschöpflichen Reichtums an Gestalten, die jedem Griechen von Kindesbeinen an innig vertraut waren. So sind auch die Probleme der Mythendeutung seit den Tagen Fr. A. Wolfs und Aug. Lobecks mit der homerischen Frage verknüpft. Am intensivsten befaßte sich die klassische Philologie in den Jahrzehnten um die Wende des 19. zum 20 Jh. mit Einzelproblemen dieses Fragenkomplexes. Seit dem ziemlich knappen und etwas an der Oberfläche bleibenden Artikel „Allegorische Dichtererklärung" in der Realenzyklopädie (Suppl. IV 1924, 16—22) von Konrad Müller sind als wichtigere Erscheinungen auf diesem Gebiet die Dissertation von Fritz Wehrli, Zur Geschichte der allegorischen Deutung Homers im Altertum, Basel 1928, einige Beiträge von J. Tate im Classical Quarterly[1] und ein Abschnitt in W. Nestles Werk, Vom Mythos zum Logos, Stuttgart 1940, zu nennen. Über die Stellung der Allegorese innerhalb der Patristik gibt es eine Reihe von Untersuchungen.[2] In allerjüngster Zeit lassen sich einzelne Verbindungslinien zwischen der Mythenallegorie und den Bereichen der Tiefenpsychologie feststellen.[3]

Der älteste Name, den unsere Überlieferung mit der allegorischen Mythendeutung in Zusammenhang bringt, ist Theagenes von Rhegion. Über diesen Mann, dem die neueste, 7. Auflage der Vorsokratiker nicht einmal eine ganze Seite widmet, wissen wir nicht viel. Immerhin setzt ihn

eine Tatian-Stelle (fr. 1 bei Diels-Kranz = [7]I 51, 15 ff.) in die Zeit des Kambyses, der 529—522 regierte. Dort heißt es: περὶ γὰρ τῆς Ὁμήρου ποιήσεως γένους τε αὐτοῦ καὶ χρόνου καθ' ὃν ἤκμασεν προηρεύνησαν πρεσβύτατοι μὲν Θεαγένης τε ὁ Ῥηγῖνος κατὰ Καμβύσην γεγονὼς καὶ Στησίμβροτος ὁ Θάσιος κτλ. Also wird uns Theagenes hier als ältester Homer-Erklärer vorgestellt; dies ist wohl nicht zuviel behauptet, wenn unsere Stelle auch nur sagt, er habe über Dichtung, Herkunft und Alter Homers geforscht. Eine Suda-Stelle (s. v. Θεαγένους χρήματα) nennt ihn ὁ περὶ Ὁμήρου γράψας und ein Scholion zu Dionysios Thrax (S. 164, 23 Hilgard = fr. 1a Vorsokr.) bezeichnet Theagenes als ältesten Grammatiker.

Die wichtigste Stelle zu Theagenes führt uns mitten in die Probleme der Mythenallegorie; es ist ein berühmtes Scholion B zu Ilias Y 67, in der Schraderschen Porphyrios-Ausgabe Bd. I 240, 14—241, 12. Der Schlußsatz lautet: οὗτος μὲν οὖν ⟨ὁ⟩ τρόπος ἀπολογίας ἀρχαῖος ὢν πάνυ καὶ ἀπὸ Θεαγένους τοῦ Ῥηγίνου, ὃς πρῶτος ἔγραψε περὶ Ὁμήρου, τοιοῦτός ἐστιν ἀπὸ τῆς λέξεως. „Diese Art der Verteidigung (apologetische Methode) ist sehr alt und von Theagenes von Rhegion, der als erster über Homer schrieb, ausgehend derart aus dem sprachlichen Ausdruck entwickelt." Ἀπὸ τῆς λέξεως steht im Gegensatz zu dem gleich darauf folgenden ἀπὸ ἔθους, „aus dem (religiösen) Brauchtum". Was für ein ἀρχαῖος τρόπος ἀπολογίας ist an dieser Stelle gemeint? Vorher wird gegen die Darstellung Homers — es handelt sich um die Götterschlacht — der Vorwurf des ἀσύμφορον (der Unzweckmäßigkeit) und des ἀπρεπές (des Unpassenden) erhoben. Dann heißt es weiter: „Einem derartigen Vorwurf gegenüber greifen die einen zur Erklärung aus dem sprachlichen Ausdruck, in der Meinung, alles sei allegorisch über das Wesen der Elemente gesagt, wie z. B. bei den Gegensatzpaaren von Göttern. Denn sie behaupten, daß das Trockene mit dem Feuchten, das Warme mit dem Kalten und das Leichte mit dem Schweren kämpfe. Ferner wirke das Wasser feuerlöschend, das Feuer aber Wasser austrocknend. In gleicher Weise herrsche Feindschaft zwischen allen Elementen, aus denen das All bestehe, und teilweise seien sie dem Untergang geweiht, in ihrer Gesamtheit aber von ewiger Dauer. Er nun (sc. Homer) ordne Kämpfe an, wobei er das Feuer Apollon, Helios und Hephaistos, das Wasser Poseidon und Skamandros, den Mond Artemis, die Luft Hera usw. nenne. In gleicher Weise setze er bisweilen auch für Zustände (διαθέσεσι, gemeint sind geistig-seelische Funktionen) Götternamen, für die Vernunft Athene, für die Unvernunft Ares, für die Begierde Aphrodite, für den Verstand Hermes . . ."

Dieses Scholion enthält eine Reihe wichtiger Aussagen über die antike Mythenallegorie. Zwei Hauptgruppen der Allegorie, die physikalische und die psychologische, bzw. ethische, werden kurz charakterisiert: Die erste deutet die Götter als Elemente, die zweite als geistig-seelische Zustände,

bzw. Funktionen. Ferner wird als Ausgangspunkt der allegorischen Mythendeutung die apologetische Tendenz mancher Homer-Erklärer bezeichnet, die den Dichter gegen die Vorwürfe des ἀσύμφορον und des ἀπρεπές in Schutz nehmen wollten. Diese Tendenz müssen wir, wenn wir unserem Scholion überhaupt Glauben schenken wollen — und wir haben keinen Grund, es nicht zu tun —, auch dem Theagenes von Rhegion zuschreiben. Wie weit die einzelnen hier angeführten Deutungen bereits mit seinem Namen in Verbindung gebracht werden dürfen, entzieht sich allerdings unserer Beurteilung.

Überhaupt sind die Anfänge der Mythenallegorie in ein ziemlich undurchdringliches Dunkel gehüllt. A. Delatte[4] hat eine Reihe von Beispielen für die Beschäftigung der Pythagoreer mit Homerexegese gesammelt und die Ursprünge der Mythendeutung in pythagoreischen Kreisen gesucht. Allein, diese meist aus späten Jahrhunderten stammenden Belege dürfen nur mit Vorbehalt, wenn überhaupt, auf die alten Pythagoreer übertragen werden. Auch F. Wehrli[5] möchte, allerdings nur vermutungsweise, pythagoreischen Einfluß auf die Anfänge der Mythenallegorie geltend machen und führt eine Stelle aus der Vita des Pythagoras bei Diogenes Laertios (8, 21) an. Dort heißt es, Pythagoras habe im Hades die Seele Homers an einem Baum hängen gesehen, zur Strafe für seine Erzählungen über die Götter von Schlangen umgeben. Dieses Bild, das eher auf eine kritische und unfreundliche Einstellung der alten Pythagoreer zu Homer schließen läßt, könnte höchstens eine indirekte Anregung der Mythenallegorie apologetischer Tendenz von pythagoreischer Seite vermuten lassen.

J. Tate geht m. E. zu weit, wenn er die oben charakterisierte apologetische Wurzel der allegorischen Mythendeutung so gut wie ganz ausschalten möchte und dafür die Homerexegese als positiven Ausgangspunkt der Allegorese in den Vordergrund schiebt.[6] Wenn die Apologie auch nicht die einzige Wurzel der allegorischen Mythendeutung darstellt, so gab sie ihr zweifellos einen starken Antrieb. Das Bestreben, die homerische Darstellung der olympischen Götterfamilie gegen die Vorwürfe des ἀσύμφορον und des ἀπρεπές in Schutz zu nehmen, wird in dem oben zitierten Porphyrios-Scholion klar gekennzeichnet. Ps.-Herakleitos beginnt seine Ὁμηρικὰ προβλήματα mit den Sätzen: „Ein großer, schwerer Kampf wird vom Himmel gegen Homer angekündigt wegen seiner Mißachtung des Göttlichen. Denn er wäre in jeder Hinsicht ein Frevler gewesen, wenn er sich gar nicht der Allegorie bedient hätte." (πάντα γὰρ ἠσέβησεν, εἰ μηδὲν ἠλληγόρησεν.) Bei der überragenden Bedeutung, die Homer für die geistige und religiöse Entwicklung fast jedes einzelnen antiken Menschen hatte, sah man in der Allegorie ein willkommenes und bald bewährtes Mittel, die anstößigen Mythen zu „heilen" (θεραπεύειν), wie der Fachausdruck dafür heißt.[7] So sagt z. B.

Eustathios in seinem Ilias-Kommentar, Bd. 1 (1827), S. 17, 25 f.: ..τὴν δὲ τοῦ λόγου αὐτόνομον ἀτοπίαν ἀλληγορία ἐθεράπευεν ἢ ἀναγωγικὴ ἢ καὶ ἱστορική. ἀλληγορία γάρ τις καὶ ἡ διὰ ἱστοριῶν θεραπεία τῶν μύθων εἶναι δοκεῖ τοῖς παλαιοῖς. „Die selbstherrliche Ungereimtheit der Erzählung bemühte sich die erbauliche oder auch die historische Allegorie zu heilen; denn eine Art Allegorie scheint den Alten auch die historische (pragmatische) Heilung der Mythen zu sein." Auf diese dritte Methode der Mythenallegorie komme ich noch später zu sprechen.[8]

Hier möchte ich kurz zur Definition der Allegorie bemerken, daß man in klassischer Zeit ursprünglich ὑπόνοια, also „versteckter Sinn", dafür sagte, während das seit hellenistischer Zeit gebräuchliche Wort ἀλληγορία aus dem Bereich der Rhetorik stammt. Die vorbildliche Definition der Allegorie findet sich bei Ps.-Herakleitos (S. 5, 15 ff. der Ausgabe des Bonner Seminars von 1910): ὁ γὰρ ἄλλα μὲν ἀγορεύων τρόπος, ἕτερα δὲ ὧν λέγει σημαίνων ἐπωνύμως ἀλληγορία καλεῖται. „Diejenige Redefigur, die das eine aussagt, aber etwas anderes meint als das, was sie sagt, wird treffend als Allegorie bezeichnet." Analog lautet die Definition des Rhetors Kokondrios in περὶ τρόπων (Rhet. Gr. VIII 787 Walz), der ebenso wie Ps.-Herakleitos das Alkaiosgedicht von dem gegen den Sturm ankämpfenden Staatsschiff (ἀσυνέτημμι τῶν ἀνέμων στάσιν) als Paradebeispiel für eine Allegorie anführt.[9]

Bei der Frage nach der Herkunft der Mythenallegorie haben wir als eine wichtige Wurzel die Apologie der homerischen Götter- und Heroenwelt kennengelernt. Voraussetzung dafür war freilich, daß die Hellenen in ihrer geistigen Entwicklung jene Stufe der Reflexion und Kritik erreicht hatten, die für uns durch die Namen Xenophanes und Herakleitos verkörpert wird. Ich erinnere nur an die bekannten Verse des Xenophanes über Homer und Hesiod (21 B 11 = [7]I 132, 2—4):

> πάντα θεοῖσ' ἀνέθηκαν Ὅμηρός θ' Ἡσίοδός τε,
> ὅσσα παρ' ἀνθρώποισιν ὀνείδεα καὶ ψόγος ἐστίν,
> κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν.

Wer angesichts dieser radikalen Mythenkritik in Ehrfurcht vor dem überlieferten Glaubensgut verharrte, sah sich gezwungen, dies und jenes an den Mythen zu ändern, Anstößiges auszulassen, zu modifizieren und zu retuschieren, wie wir dies etwa bei Pindar beobachten können. Ein Beispiel hiefür bietet der Koronis-Mythos: Während bei Hesiod (fr. 123 Rz.) der Rabe dem Gott die Nachricht von der Treulosigkeit seiner Geliebten bringt, tilgt Pindar diesen Zug, da er seiner Auffassung von der Allwissenheit Apollons widerspricht.[10] Oder Pindar distanziert sich (er sagt: ἀφίσταμαι) von der üblichen Überlieferung des Pelops-Mythos von der Zerstückelung des Knaben und dem Göttermahl, da er sich einen Gott nicht als γαστρίμαργος, als gierigen Esser, vorstellen kann (Ol. 1, 52). Ähnlich verfährt Jahrhunderte später Vergil, der die olympischen Götter auf ein ethisch höheres Niveau hebt, sie „moralisiert", wie der mittelalterliche Terminus technicus dafür lautet.

Eine andere Wurzel der allegorischen Mythendeutung ist in der etymologisierenden Manier der Orphiker zu suchen, die ihrerseits den Mythos mit Vorliebe umdeuteten. Die doppelte Etymologie von Zeus, u. z. des Akkusativs Ζῆνα von ζῆν (leben) und Δία von διά („durch den alles existiert"), wie wir sie schon bei Platon, Kratyl. 396 ab, lesen, und wie sie dann von der offiziellen stoischen Lehre übernommen wurde (Chrysipp II 312, fr. 1062 Arnim), ist uns als orphisch bezeugt (fr. 298 Kern). Sie findet sich übrigens noch in der Tantalos-Allegorie des Michael Psellos.[11] Vielleicht stammen noch einige andere der zahlreichen Etymologien von Götternamen des platonischen Kratylos aus orphischem Bereich. Nachweisen läßt sich dies noch bei zwei Topoi — wenn man so sagen darf — der Mythenallegorie. Der erste ist das Bild der goldenen Kette, jenes prächtige Symbol für die Allgewalt des Göttervaters Zeus, an der alle olympischen Götter und Göttinnen zusammengenommen ihn nicht vom Himmel zur Erde herabziehen könnten, während es Zeus selbst ein Leichtes wäre, alle Götter mit Erde und Meer zusammen zum Olymp emporzuziehen (Ilias 8, 18 ff.; Orph. fr. 166 Kern). Der zweite Topos bezieht sich auf die homerischen Verse von Okeanos (und Tethys) als Stammeltern (Ilias 14, 201. 246. 302), die Platon (Kratyl. 402 b; vgl. Theait. 152 e. 180 d) u. a. mit einem entsprechenden orphischen Vers zusammenstellt (fr. 15 Kern).

Spuren der allegorischen Mythendeutung finden sich bei so manchem Vorsokratiker. Mit Recht betont W. Nestle,[12] daß die Mythenallegorie für die Philosophen ein beliebtes Mittel darstellte, um Kompromißlösungen zwischen ihren eigenen Lehren und der Volksreligion zu erzielen. Ohne auf Einzelheiten einzugehen — wir werden einige Stellen von Tzetzes aus rückschauend behandeln — seien hier nur die Namen Parmenides, Empedokles, Anaxagoras und Diogenes von Apollonia genannt. Nur dem exzentrischen Metrodor von Lampsakos seien einige Worte gewidmet. Diesen Schüler des Anaxagoras erwähnt der platonische Ion (Ion 530 c) als ersten von drei Homer-„Erklärern" bzw. Rhapsoden, denen er, Ion, durch Zahl und Qualität seiner Interpretationen überlegen sei. Aus einer Philodem-Stelle (Fr. 4 bei Diels-Kranz = [7]II 49, 24 ff.) wissen wir, daß Metrodor die Heroen als Elemente und Himmelserscheinungen deutete u. z. Agamemnon als Äther, Achilleus als Sonne, Helena als Erde, Paris als Luft, Hektor als Mond und andere dementsprechend. Dieser Geschmacklosigkeit stellte er seine Deutung der Götter auf Organe des menschlichen Körpers gegenüber, wobei Demeter als Leber, Dionysos als Milz und Apollon als Galle aufgefaßt, der Götterstaat also als menschlicher Organismus gesehen wurde.

Dieser barocken Vorstellung liegt offenbar der Gedanke einer Analogie des Mikrokosmos und des Makrokosmos zugrunde. Ein kurzer Seitenblick auf die Astrologie des mittelalterlichen Westens erinnert uns an die dort beliebten Planetengötter mit ihren Einflußsphären im menschlichen Körper, wo ebenfalls Beziehungen zwischen einzelnen menschlichen Organen und den Göttern hergestellt sind.

In der zweiten Hälfte des 5. Jhs. bedienten sich auch die Sophisten der Mythenallegorie. Der Herakles-Mythos aus den „Horai" des Prodikos ist allbekannt. Wenn der platonische Sokrates da und dort homerische Exempla heranzieht, so teilte er diese Methode gewiß mit seinen sophistischen Gegnern. In den sophistischen Kreisen möchte ich auch den Ausgangspunkt jener ersten „Theorie der Mythenallegorie" suchen, die uns in verschiedenen Brechungen seit Platon wiederholt entgegentritt: Die Dichter, Homer an der Spitze, hätten aus bestimmten Gründen die Wahrheit und ihre eigene Meinung nur unter irgendeinem Deckmantel verhüllt wiedergegeben. Der platonische Protagoras spricht in diesem Zusammenhang von πρόσχημα ποιεῖσθαι καὶ προκαλύπτεσθαι (Protag. 316 d). Im Theaitetos (180 c) sagt Sokrates, die alten Dichter hätten den Sinn ihrer Verse vor der Menge verborgen, und führt anschließend Ilias 14, 201 als Beispiel an. Ausführlich begründet dieses bewußte „in Rätseln sprechen" (αἰνίττεσθαι) Ps.-Plutarch, De vita et poesi Homeri, Kap. 92: „Wenn sich die Gedanken nur in Rätseln und mythischen Erzählungen zeigen, so darf man dies nicht für paradox halten. Die Ursache liegt in der Dichtung und der Gewohnheit der Alten, damit die Wißbegierigen sich mit Hilfe einer gewissen Bildung heranführen lassen und die Wahrheit leichter suchen und finden, die Ungebildeten aber das, was sich ihrem Verständnis verschließt, nicht verachten. Denn was durch eine Allegorie (einen versteckten Sinn) ausgedrückt wird, wirkt anziehend, was aber offen ausgesprochen wird, scheint wohlfeil." Auch Klemens von Alexandreia teilt diese im Altertum weit verbreitete Meinung.[13] Sie lebt sogar noch in der byzantinischen Literatur fort. Michael Psellos vergleicht zu Beginn seiner Tantalos- und seiner Sphinx-Allegorie die Einkleidung mythischer Erzählungen mit den Vorhängen, die das Mysterienheiligtum vor unberufenen Augen schützen. Tzetzes schließlich setzt diese Anschauung an die Spitze seines theoretischen Werkes über die Mythenallegorie, über das noch näher zu sprechen sein wird. Dort heißt es, daß die Ägypter die Allegorese begründet hätten, „indem sie die Erzählungen vor profanen Ohren verbargen (V. 6 κρύπτοντες αὐτοὺς — sc. τοὺς λόγους — ἐκ βεβήλων ὠτίων) und mit der Hülle der Allegorie umgaben (V. 8 ἔλυτρα ταυτὶ τῶν γραφῶν τεθηκότες)".

Im modernen Sprachgebrauch wird gerne zwischen rationalistischer und allegorischer Mythendeutung unterschieden.[14] Ich halte dies nicht für

zweckmäßig, schon im Hinblick auf die antike Definition der Allegorie und auf die soeben behandelte antike Theorie des Allegorisierens, die selbst aus rationalistischem Geist geboren, in den alten Dichtern Rationalisten reinster Observanz sehen wollte. Freilich, daß der Rationalismus der ionischen Wissenschaft über die Vorläufer der Geschichtsschreibung, die Logographen, auf die Entwicklung der Mythenallegorie eingewirkt hat, läßt sich nicht leugnen. In der zweiten Hälfte des 5. Jhs. führte diese Linie direkt zu dem ersten pragmatischen Geschichtsschreiber Thukydides, der sich in den Methodenkapiteln (I 21, 1 und 22, 4) von der unglaubwürdigen Darstellung seiner Vorgänger, die zum Mythenhaften (μυθῶδες) führte, streng distanziert: Sein Ziel ist das σαφές, die Klarheit, die dem μυθῶδες schroff gegenübersteht. Dieser Grundsatz paßt gut in eine Zeit, die das Unglaubwürdige, das ἄπιστον oder ἀπίθανον, auch in der Kunst zu beobachten und zu bekämpfen begann. Thukydides ist jüngerer Zeitgenosse des realistischsten der drei großen attischen Tragiker, Euripides. So manche charakteristische Einzelheiten der dramatischen Technik des Euripides gehen auf das Bestreben des Dichters zurück, das πιθανόν zu wahren. Aus dieser Geisteshaltung erwuchs das Genos der Autoren περὶ ἀπίστων, deren wichtigster uns erhaltener Zeuge, Palaiphatos, dem 4. Jh. angehört. Die Methode dieser Mythenkritiker oder Mythentherapeuten, wenn wir im antiken Bilde bleiben wollen, ist folgende: Jeder Mythos muß einen wahren Kern haben. Aufgabe des Kritikers ist es, den Mythos von allen Unwahrscheinlichkeiten und Unglaubwürdigkeiten zu befreien und damit auf das ἀληθές zurückzuführen. Praktisch wird also auch hier vorausgesetzt, daß der Dichter etwas anderes meint, als er sagt, daß er sich also einer „Allegorie" bedient. Was nun die rationalistische Mythendeutung von der allegorischen unterscheiden soll, sei die Zurückführung des Mythos auf einen historischen Kern, dem bei der allegorischen Mythendeutung allgemein gültige Tatbestände physikalischer, bzw. ethischer Natur gegenüberstünden. Da aber die Grenzen zwischen diesen Gruppen oft schwer zu ziehen sind und obendrein die Methode in den meisten Fällen rationalistisch bleibt, möchte ich, wie gesagt, dafür eintreten, diese Bezeichnung fallen zu lassen und die Mythendeutung eines Palaiphatos mit den Byzantinern als historische oder pragmatische von der physikalischen und psychologischen (ethischen) Allegorese zu unterscheiden.

Nun noch einige Beispiele aus dem Werke des Palaiphatos: Für ihn war Aiolos ein Astrologe, der Odysseus nautische und meteorologische Ratschläge erteilte. Skylla war ein Seeräuberschiff dieses Namens, die Stiere in der Pasiphae- und Europa-Sage waren Männer mit dem Namen Tauros usw. Einen weiteren Schritt tat Euhemeros, der diese Art der Mythendeutung von der Heroenwelt auf die Götter übertrug und damit den nach ihm be-

nannten Euhemerismus begründete, der wie im mittelalterlichen Westen so auch in Byzanz noch stark nachwirkte.

Fragen wir nach der Stellung der hellenistischen Philosophenschulen zur Allegorese, so ist zunächst die eindeutige Ablehnung seitens der Epikureer und die mehr oder weniger reservierte Haltung der Akademie und des Peripatos zu erwähnen. Die gewichtigsten Vertreter allegorischer Mythendeutung finden wir zweifellos in den Reihen der Stoiker. Von Zenon berichtet Dion Chrysostomos (53, 4 f.), er habe an Homer überhaupt nichts auszusetzen und vertrete die Lehrmeinung, der Dichter habe teils die nackte Wahrheit (ἀλήθεια), teils aber eine (der Interpretation bedürftige) Scheinwahrheit (δόξα) schriftlich niedergelegt. Diese Theorie gehe zwar auf den Kyniker Antisthenes zurück, sei aber erst von Zenon ausgearbeitet und im einzelnen erprobt worden. Auch von Kleanthes, Chrysippos und fast allen Stoikern liegen Fragmente vor, die sich auf die allegorische Mythendeutung beziehen. Die stoische Homerinterpretation ging dabei von der Voraussetzung aus, der Dichter sei im Vollbesitz der Kenntnis des stoischen Systems gewesen.

Zwei Schriften sind uns noch aus dem Kreise der stoischen Mythenallegorie erhalten, nämlich die unter dem Namen des Herakleitos laufenden Ὁμηρικὰ προβλήματα (Quaestiones Homericae) und des Cornutus[15] Ἐπιδρομὴ τῶν κατὰ τὴν Ἑλληνικὴν θεολογίαν παραδεδομένων, zumeist als Theologia Graeca oder Theologiae Graecae compendium zitiert. Während Cornutus ein knappes Kompendium der stoischen Mythenallegorie in usum Delphini, nach Göttern geordnet, von Uranos bis Hades bietet, liegt bei Ps.-Herakleitos eine Sammlung von stoischen Allegorien zu einzelnen Figuren und ganzen Szenen vor, die nach dem Ablauf der Ilias und der Odyssee angeordnet sind. Als drittes erhaltenes Werk der frühen Kaiserzeit ist die pseudoplutarchische Schrift „De vita et poesi Homeri" zu nennen, die sich den Nachweis zum Ziel setzt, daß Homer bereits die Summe der Kenntnisse auf allen Wissensgebieten besessen habe. Zuletzt hat F. Wehrli (a. a. O., S. 6 ff., 40 f.) für einige Kapitel dieses Werkes stoische Provenienz nachgewiesen.

Die Untersuchungen über die Quellen dieser drei Werke, auf die ich hier nicht eingehen kann — am Tiefsten und Überzeugendsten ist die Dissertation von K. Reinhardt „De Graecorum theologia capita duo", Berlin 1910 —, haben sich deshalb so schwierig gestaltet, weil über die Entwicklung der Mythenallegorie in den beiden letzten vorchristlichen Jahrhunderten so gut wie nichts bekannt ist. Wir wissen nur, daß die Pergamener — an der Spitze das Schulhaupt Krates von Mallos — sich der Allegorese bedienten, während sie von den Alexandrinern unter Führung Aristarchs abgelehnt wurde. In der Frage des Einflusses der Mythendeutung des Krates von Mallos auf die Späteren sind aber Reinhardt und Wehrli zu recht ver-

schiedenen Ergebnissen gekommen.[16] Auch über die Einordnung und die Nachwirkungen der Schrift περὶ θεῶν des Aristarch-Schülers Apollodoros von Athen gehen die Meinungen auseinander. Sicher ist, daß ohne die vorangegangene stoische Mythenallegorese das Werk Philons von Alexandreia nicht denkbar wäre. Immer wieder versucht Philon in seinem allegorischen Kommentar zur Genesis die Gedanken der griechischen Philosophen in den Worten Mosis nachzuweisen. Auf den in der neueren Literatur wiederholt behandelten Philon kann jedoch hier ebensowenig eingegangen werden wie auf die Entwicklung der christlichen Allegorese.[17]

Wichtige Arbeiten der heidnischen Mythenallegorie treten uns erst wieder im Bereiche des Neuplatonismus entgegen. Porphyrios schrieb die Monographie über die Nymphengrotte im Ny (102 ff.) der Odyssee (περὶ τοῦ ἐν Ὀδυσσείᾳ τῶν νυμφῶν ἄντρου), die als Allegorie des Kosmos aufgefaßt wird. Des Porphyrios Ὁμηρικὰ ζητήματα (Quaestiones Homericae) zu Ilias und Odyssee enthalten ebenfalls altes Gut aus der Tradition der antiken Mythenallegorie. Auch noch im 5. Jh. finden wir bei Proklos deutliche Spuren der neuplatonischen Mythenallegorie, vorwiegend in seinem Kommentar zur platonischen Πολιτεία. In den Jahrhunderten der Spätantike und des frühen Mittelalters erfreute sich die Allegorese überhaupt großer Beliebtheit. Erwähnt seien Sallustios, der Freund Kaiser Julians (περὶ θεῶν καὶ κόσμου), die Vergil-Kommentare des Servius, die Moralia Gregors des Großen, die Mythologiae des Fulgentius und des Martianus Capella „De nuptiis Mercurii et Philologiae", wo die septem artes liberales allegorisiert werden. J. Seznec versuchte in seinem schönen, der Studienrichtung des Warburgkreises entstammenden Buch „La survivance des dieux antiques" (London 1940) zu zeigen, daß die dominierende Stellung der antiken Mythologie in Kunst und Literatur der Renaissance auf einem auch die Jahrhunderte des Hochmittelalters durchziehenden Continuum der Beschäftigung mit heidnischer Mythenallegorie beruhe.[18]

Schon aus diesem kurzen Überblick über die antike Mythenallegorie, die von Grammatikern und Homer-Erklärern ausgegangen war, ergibt sich, daß wir sie vor allem in Kommentaren zu den homerischen Epen, in Sammlungen von Zetemata und bei den Doxographen beheimatet finden. So dürfen wir erwarten, auch in der byzantinischen wissenschaftlichen Literatur mit ihrer Vorliebe für Kommentierung antiker Werke Zeugen für das Fortleben der antiken Mythenallegorie anzutreffen. In dieser Erwartung sehen wir uns auch nicht getäuscht. In frühbyzantinischer Zeit ist die etwas umstrittene gelehrte Demo zu nennen. Diese vermutlich dem 6. Jh. angehörende Homer-Deuterin huldigte einer auf das Kosmische, vorwiegend Mathematisch-Astronomische, zielenden Allegorese. Außer einer Reihe von Zitaten bei Eustathios wissen wir nicht viel von ihr. A. Ludwich hat ein im

Cod. Vindob. phil. gr. 49, f. 8 r—12 r (s. XIII) anonym überliefertes Fragment einer Iliasexegese (zu A 1—560) der Demo zugewiesen und in einem Aufsatz „Die Homerdeuterin Demo" (Festschrift Ludw. Friedländer, Lpz. 1895, S. 296—321) ein plastisches Bild dieser gelehrten Dame und — wie er meint — Christin zu zeichnen unternommen. Tzetzes äußert sich an zwei Stellen giftig-geringschätzig über diese seine Vorgängerin in der Mythenallegorie. Im Prooimion zu den Odyssee-Allegorien heißt es:

28 οὕτω κἀγὼ νῦν τεχνικῶς τὴν κοίτην μετατρέπων,
πῇ δὲ μυρίαις ὀρυγαῖς λεπτοτομῶν τὰ βάθη,
30 ἀβρόχως πᾶσι τέθηκα πάντας περᾶν εἰς χρόνους,
ἐν λέξει γράφων διαυγεῖ, γνωστῇ καὶ τοῖς τυχοῦσιν,
οὐχὶ καθάπερ ἡ Δημὼ, μιμὼ δὲ τοῖς φρονοῦσι,
γύναιον κομπολάκυθον ψευδυψηγορογράφον,
35 μηδὲν δὲ πρὸς τὸν Ὅμηρον τῶν συντελούντων λέγον.

Wie einst König Kyros den babylonischen Fluß Gyndes durch Ableitung in 360 Gräben überschreitbar machte (Hdt. 1, 189), so ermöglicht es Tzetzes mit seinen klaren, verständlichen Erläuterungen dem Leser, das Meer der homerischen Darstellung ungefährdet zu durchqueren. Nicht so wie Dimo, die für Leute mit Verstand eine μιμώ, eine Äffin, ist, ein prahlerisches, aufgeblasenes Weibsbild. Ist auch bei Tzetzes der rüde Ton nicht ungewöhnlich, so fällt es immerhin auf, daß er an dieser Stelle und ebenso in den Ilias-Allegorien (18, 652 f.), wo er Demo nicht beim Namen nennt und nur von der „Äffin, der prahlerischen, überheblichen Sphinx" spricht, alle übrigen Vorgänger in der Mythenallegorie, die er anführt, Herakleitos, Cornutus, Palaiphatos, Psellos — ungeschoren läßt und nur Demo einer derart abfälligen Kritik unterzieht.

Von der hervorragendsten literarischen Persönlichkeit im Byzanz des 11. Jhs., Michael Psellos, besitzen wir vier kleine Allegorien auf Tantalos, die Sphinx, Kirke und die Gefährten des Odysseus und die Nymphengrotte in Ithaka.[19]

Derjenige byzantinische Autor, der einen beträchtlichen Teil seines umfangreichen Œuvre der Allegorese widmete, ist der Vielschreiber Johannes Tzetzes. Wir besitzen von ihm große Allegorien zur Ilias und zur Odyssee sowie ein kleineres Werk, das eine Theorie und praktische Anleitungen zur Allegorese enthält. Aber das Allegorisieren ging Tzetzes so in Fleisch und Blut über, daß er auch in seine anderen kommentierenden und paraphrasierenden Werke immer wieder Allegorien einflocht. Das für uns in Frage kommende Hauptwerk, die Homer-Allegorien, wurde durch einen Zufall fast gleichzeitig von zwei Gelehrten unabhängig voneinander ediert, u. z. die Allegorien zur Ilias von J. F. Boissonade, Paris 1851, die Allegorien zur

Ilias 1—24 und zur Odyssee 1—13, 69 von P. Matranga in den Anecdota Graeca Bd. I, Rom 1850. Die Ausgabe der Odyssee-Allegorien endet mit einem Fragment des 13. Gesanges, da die damals bekannten Handschriften nicht mehr enthielten. Auch Krumbacher[20] und C. Wendel in seinem trefflichen Tzetzes-Artikel in der Realenzyklopädie[21] kennen nicht mehr als das bei Matranga Abgedruckte. Wendel sagt a. a. O.: „Eine Neuausgabe erfordern mindestens die Alleg. Od., von denen ohne Zweifel mehr als das von Matranga veröffentlichte Stück erhalten ist."

Es ist immer ein Freudentag im Leben des Handschriften beschreibenden Bibliothekars, wenn er auf einen unedierten oder bisher unbekannten Text stößt. Ich erlebte diese Freude vor etwa zwei Jahren, als ich in einer Wiener Handschrift, dem Phil. gr. 118, die Homer-Allegorien des Tzetzes vollständig u. z. auch die bisher unbekannten Allegorien zur Odyssee 13—24 entdeckte. Wendel hatte also Recht behalten. Ich schrieb nun an alle in Frage kommenden Bibliotheken, die noch im Besitze von Handschriften der Tzetzes-Allegorien sind. Auf Grund der Antworten kann man heute sagen, daß die vollständigen Odyssee-Allegorien außer in der Wiener Handschrift nur noch in dem Vaticanus Barberinus gr. 30 vorliegen.[22] Zur Vollständigkeit der beiden Handschriften ist noch eine kleine Einschränkung nachzutragen. Der Vaticanus enthält am Schluß um 52 Verse weniger als der Vindobonensis, aber auch dieser ist nicht ganz vollständig. Wieviele Verse da noch fehlen, läßt sich natürlich nicht genau sagen, aber es können wohl nicht sehr viele sein, da die letzten 17 erhaltenen Verse schon einer Art Epilog angehören. Der mir übersandte Mikrofilm des Vaticanus bricht mit V. 241 des letzten Buches der Odyssee ab, und es folgt darauf ohne jede Kennzeichnung oder irgendeinen Titel unvermittelt ein neuer Text, der noch um vier Folien weiter reicht. Dies war dem Bibliothekar der Vaticana entgangen, während ich durch den Vergleich mit dem Vindobonensis leicht feststellen konnte, wie weit der Text der Odyssee-Allegorien tatsächlich reicht.

Die Identifizierung des zunächst unbekannten Textes, der auch im Stile des Tzetzes von Mythenallegorien handelt, gelang mir durch eine glückliche Kombination. Ich hatte von vorneherein den Verdacht, es könnte sich hier um die Χρονικὴ βίβλος des Tzetzes handeln, von der Krumbacher eine einzige französische Textausgabe des frühen 17. Jhs. nennt, die aber weder in Deutschland noch in Österreich an den wissenschaftlichen Bibliotheken vorhanden ist. Die einzige bekannte Handschrift, auf der diese Ausgabe beruht, ist — wiederum nach Krumbacher — seither spurlos verschwunden. Nur zu den ersten 152 Versen gibt es einen Ambrosianus,[23] aus dem W. Studemund in seinen Anecdota varia Graeca (Bd. I, Berlin 1886, S. 238) die ersten und die letzten 11 Verse publizierte. Diese Miszelle von Stude-

mund hatte ich gelesen, und als mir auf der zweiten Seite des widerspenstigen Textes einige Verse bekannt vorkamen, war die Verbindung hergestellt. Der Vaticanus Barberinus enthält auf f. 140 r—143 v V. 41—527 und damit um rund 80 Verse mehr als die französische Ausgabe von F. Morel (Paris 1616), die mir übrigens die Bibliothèque Nationale inzwischen freundlicherweise nach Wien sandte. Der gedruckte Text ist so elend, daß eine Neuausgabe auch dann erforderlich wäre, wenn das Werk nicht zu einem Rarum geworden wäre und der Vaticanus nicht einen wesentlich erweiterten Text aufwiese.[24]

Nun aber zurück zu den Homer-Allegorien. Die Ilias-Allegorien umfassen in der Ausgabe von Boissonade 6632 Verse, die Allegorien zu Odyssee 1—12 bei Matranga 2001 Verse, B. 13 bis zum Epilog, soweit er im Vindobonensis vorhanden ist, 1108 Verse. Es sind also die Ilias-Allegorien mehr als doppelt so umfangreich wie die Odyssee-Allegorien mit ihren zusammen rund 3100 Versen. Dieses Verhältnis überrascht niemand, der die Kommentare und Scholien zu den homerischen Epen kennt. Überall tritt das Material zur Odyssee umfangmäßig hinter dem zur Ilias weit zurück. Die Porphyrios-Scholien zur Ilias z. B. stehen auf 278 Seiten der Schraderschen Ausgabe, die Odyssee-Scholien hingegen brauchen nur 134 Seiten in demselben Rahmen. Der Eustathios-Kommentar zur Ilias umfaßt vier Bände, der zur Odyssee zwei Bände usw. Innerhalb der Odyssee wiederum ist der zweite Teil des Epos nicht nur bei Tzetzes stiefmütterlich behandelt. Von den eben erwähnten 134 Seiten der Porphyrios-Ausgabe entfallen nur 20 auf B. 13—24 der Odyssee. Dazu kommt der bemerkenswerte Umstand, daß unser Text der ps.-heraklitischen Quaestiones Homericae eine von K. Reinhardt entdeckte Lücke (vor Kap. 75) aufweist, in die die Zetemata zu B. 11—19 der Odyssee fallen.[25]

Bei dem Versuch, die zahlreichen Mythenallegorien des Tzetzes einem System einzuordnen, halten wir uns am besten an jene Stellen, in denen Tzetzes selbst zur Mythenallegorie theoretisch Stellung nimmt. In der Chronik, d. h. der allein erhaltenen Eingangspartie dazu, heißt es:

> 67 ἀλληγορεῖται πᾶν δὲ τριττῷ τῷ τρόπῳ,
> στοιχειακῶς τε, ψυχικῶς καὶ τὸ τρίτον,
> ὡς πραγμάτων πέφυκεν ὑλικῶν φύσις.

Es werden also drei Arten der Mythenallegorie unterschieden: 1. die physikalische (die nach den Elementen, στοιχεῖα, benannte), 2. die psychologische und 3. die pragmatische (oder historische). Alle drei Formen der Mythenallegorie sind uns aus der Antike bekannt; sie stehen bei Tzetzes völlig gleichberechtigt nebeneinander. Dieselbe Einteilung, nur in anderer Reihenfolge, lesen wir in den von Tzetzes selbst stammenden Scholien zu seinen

Ilias-Allegorien, Prooim. V. 314 (Matranga, Anecd. Gr. II 600 f.): ἓν δὲ ἕκαστον ὄνομα τῶν θεῶν . . . τρία σημαίνει· ἢ πραγματικῶς γὰρ ἢ ψυχικῶς ἢ στοιχειακῶς νοεῖται κτλ. „Jeder einzelne Göttername hat dreifache Bedeutung; er kann pragmatisch, psychologisch oder physikalisch aufgefaßt werden.“ Im folgenden wird dies an Beispielen erläutert: Die pragmatische Methode sieht in den Göttern Könige oder einfach Menschen. Die psychologische versteht unter Hera ψυχὴ ἢ ἀνδρεία, unter Athene φρόνησις, unter Aphrodite ἐπιθυμία, unter Hermes προφορικὸς λόγος, unter Zeus νοῦς, unter Kronos ἀνοησία usw. Für die physikalische Methode schließlich bedeutet Hera die dünne Luft, d. h. den Äther, Athene die erdnahe, dichtere Luft der sublunaren Sphäre, Aphrodite die richtige Mischung der Elemente (στοιχειακὴ εὐκρασία), Hermes und Ares feurige Gestirne, Zeus die klare Luft und die obere Hemisphäre, Kronos die dunklere Luft und die untere Hemisphäre, Apollon die Sonne, Poseidon das Meer usw. Manche Götter haben mehrfache Bedeutung: so gilt Zeus außer den drei genannten Möglichkeiten auch als Planet (Jupiter), als Sonne, als der ganze Himmel, als Äther, als Luft und als Schicksal (Heimarmene). Tatsächlich lassen sich alle Mythenallegorien bei Tzetzes einer der drei Gruppen zuordnen.. Ich werde nun ausgewählte Beispiele aus diesen drei Gruppen auf ihre antiken Ahnen zurückzuführen suchen.

Die pragmatische oder historische Methode steht in der Tradition des Palaiphatos und Euhemeros. Sie sieht in den Göttern und Heroen Menschen, zumeist allerdings besondere, hochgestellte Menschen. Die Götter werden als Könige, edle oder weise Männer bezeichnet (in der Wendung σοφοὶ καὶ φρόνιμοι ἄνδρες allein in den Odyssee-Allegorien 17 mal). Zeus ist König von Kreta — offenbar wegen seiner Kindheitsgeschichte — oder allgemein ein König, ein Astrologe oder Magier. Für die Gleichsetzung Athenes mit dem sterblichen Mentor bot die Telemachie das selbstverständliche Vorbild. Wie Zeus als Kreter wird Hermes als Arkader (All. Od. 24, 44) oder als Dolmetscher (All. Il. 24, 320) aufgefaßt; die letztere Etymologie findet sich schon bei Platon Kratyl. 407 d. Hades ist König (All. Od. 11, 145 ff., Helios ein „Mensch und König“ (All. Od. 10, 99 f.), Poseidon ein Mensch dieses Namens (All. Od. 7, 29), Kalypso eine Königin (All. Od. 7, 71). Athene bedeutet soviel wie der ihr heilige Ölbaum, bzw. das Öl selbst (All. Od. 6, 130 ff., 8, 20 f., 23, 23 f., 24, 209 f.). Herakles wird in der Ilias (18, 118) ein Liebling des Zeus genannt: Zeus wird von Tzetzes an dieser Stelle als Himmel gedeutet und Herakles als ἀστρολόγος aufgefaßt (All. Il. 18, 172 ff.); ähnlich heißt Herakles schon bei Ps.-Herakleitos, Kap. 33 ἀνὴρ ἔμφρων καὶ σοφίας οὐρανίου μύστης γεγονώς. Wenn Tzetzes den Aiolos (All. Od. 10, 60 ff.) als gewiegten Meteorologen vorstellt, so kann er sich dabei auf Palaiphatos (Kap. 17) als berühmten Vorgänger berufen. Die Sirenen erscheinen als Dirnen (All. Od. 12, 12 ff.), Flußgötter wie Alpheios (All. Od. 3, 136 f.), Enipeus (All.

Od. 11, 65 f.), Axios (All. Il. 21, 45 ff.) als Menschen. Den Menesthios hat die Peleustochter Polydora nicht vom Flußgott Spercheios empfangen, wie dies Homer erzählt (Il. 16, 173—176), sondern Polydora wurde am Ufer des Spercheios von irgend jemand vergewaltigt, hatte aber mit keinem Flußgott zu tun (All. Il. 16, 152—155). Es ist die alte, aus Palaiphatos wohlbekannte Manier, alles auszuschalten, was als ἀπίθανον oder ἄπιστον erscheinen könnte. Auf derselben Linie liegt die Erklärung der Bundesgenossenschaft Apollons und der Troer: Die Sonne (= Apollon) scheint den Griechen ins Gesicht und hemmt sie beim Kampf.[26] Wenn Athene zu Beginn des 5. Gesanges der Ilias dem Diomedes übernatürlichen Glanz auf Haupt und Schultern, auf Helm und Schild verleiht, so erklärt dies Tzetzes mit einem Sonnenspiegel und fügt pedantisch hinzu, daß es sich dabei um ein ἀφλεγὲς κάτοπτρον, nicht um einen Brennspiegel nach Art des archimedischen gehandelt habe (All. Il. 5, 5 ff.). Auch das Lotophagen-Abenteuer entkleidet Tzetzes der märchenhaften Züge: Nicht die Lotosfrucht übte auf die Männer eine geheimnisvolle Wirkung aus, sondern allein die Sehnsucht, nach zehnjährigen Kämpfen vor Troia und gefährlichen Irrfahrten zur See endlich in einem friedlichen Lande zu wohnen (All. Od. 9, 18 ff.).

Wenn wir derart beobachten, wie sich Tzetzes allenthalben der pragmatischen Methode der Mythenallegorie bedient, sind wir vielleicht zunächst versucht, dies für das launische Spiel eines Klassizisten zu halten. Demgegenüber sei jedoch betont, daß der Euhemerismus im Westen auf lange Sicht den heidnischen Göttern das Fortleben erleichterte. Während die Kirchenväter zur Zeit der Apologetik den Euhemerismus als Waffe im Abwehrkampf gegen die Heidenwelt benützten, ermöglichte es die euhemeristische Auffassung der Götter als Menschen den Chronisten späterer Jahrhunderte (Eusebios, Orosius, Isidor v. Sevilla), die heidnischen Götter und Heroen in einzelne ihrer Weltperioden einzubauen.[27] Ähnlich dürfen wir uns vielleicht auch das Fortleben der pragmatischen Mythenallegorie in Byzanz vorstellen.

Die psychologische Methode der Mythenallegorie, die wegen ihres erbaulichen Einschlages manchmal auch als ethische Mythenallegorie bezeichnet wird, sieht in den Göttern geistig-seelische Kräfte, bzw. Funktionen. Die Götter allgemein werden bei Tzetzes mit Vorliebe den ψυχικαὶ δυνάμεις (in den All. Od. allein 19 mal) gleichgesetzt. Daneben findet sich eine Reihe anderer indifferenter (ψυχῆς βουλεύματα, μαγικαὶ δυνάμεις, δύναμις ψυχῆς, λογισμός) oder auch abträglicher Funktionen (δόλοι, κακοβουλία, τέχνη, πανουργίαι). Manchmal stehen die Götter an Stelle eines Abstraktums wie des δίκαιον (z. B. All. Od. 14, 22; 15, 80). Wenn Zeus bei Tzetzes als νοῦς erscheint — in den Odyssee-Allegorien 13 mal —, so geht dies auf sehr alte Tradition zurück. Ps.-Plutarch sagt in der Vita (Kap. 114) von Homer, der Dichter

wisse, daß der Gott, der alles verstehe und über dem All walte, der νοῦς sei, und zitiert Il. 13, 354 f., wo von der Überlegenheit des Zeus über Poseidon die Rede ist. Natürlich denken wir aber in erster Linie an den Nus des Anaxagoras und seiner Schüler[28] und an den berühmten Vers des Euripides (Troad. 886), den man schon immer mit der Lehre des Anaxagoras in Zusammenhang brachte: Ζεύς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἴτε νοῦς βροτῶν. Tzetzes selbst beruft sich für die Gleichung Zeus (bzw. ὁ θεός) = νοῦς auf Empedokles, Platon und Anaxagoras (All. Od. 1, 108 f.). Aber auch φρόνησις καὶ λογισμός sagt Tzetzes gelegentlich für Zeus, obwohl φρόνησις hauptsächlich für die Allegorie der Göttin Athene reserviert ist. Diese Allegorie gehört zu den häufigsten, man muß schon sagen, abgedroschensten des Tzetzes; ich habe sie in den Ilias-Allegorien 10 mal, in den Odyssee-Allegorien gar 56 mal gezählt. Allerdings gehört die Gleichsetzung Athene = φρόνησις überhaupt zu den beliebtesten Mythenallegorien. Ein schönes Beispiel für das Zusammenfallen dieser Allegorie mit der apologetischen Tendenz bietet eine Stelle im Kommentar des Proklos zur platonischen Πολιτεία. Im Δ der Ilias verleitet Athene den Pandaros dazu, den verräterischen Pfeil auf Menelaos abzuschießen und so die ὁρκίων σύγχυσις herbeizuführen (Il. 4, 86 ff.). Proklos entschuldigt die Göttin und erklärt, nicht sie, sondern die ἄνοια des Pandaros habe den Anstoß zum Verrat gegeben.[29] Wir finden die Gleichung Athene = φρόνησις im stoischen Bereich bei Chrysipp,[30] Diogenes von Babylon,[31] Cornutus (S. 33, 10 Lang) und Ps.-Herakleitos (S. 30, 8 Bonn), aber auch in dem eingangs erwähnten Porphyrios-Scholion über Theagenes von Rhegion, so daß wir sie vielleicht schon diesem ersten Vertreter der Mythenallegorie zuschreiben dürfen. Tzetzes sagt für Athene auch einmal νοῦς, wofür ein ehrwürdiges Vorbild im platonischen Kratylos (407 a b) vorliegt.[32] Aber auch für δόλοι und πανουργίαι kann Athene eintreten.

Seltener werden Poseidon und Ares, beide als θυμός, allegorisiert. Den Unterschied, den Tzetzes dabei zu machen versucht, lesen wir in einem Scholion zu den Ilias-Allegorien (Matranga II 601, 6 ff.) und in der Chronik:

171 Ἄρης δὲ θυμὸν ἀκρατῆ μεμηνότα (sc. σημαίνει),
θυμὸν Ποσειδῶν, ἀλλὰ τὸν κεκραμένον,
ὃς γίνεται μὲν αἰτίαις ἐπ' εὐλόγοις,
174 ὥσπερ θάλασσα ταῖς πνοαῖς κινουμένη.

Ares vertritt also den zügellosen Jähzorn — im Scholion heißt er διάπυρος θυμὸς καὶ ἀλόγιστος καὶ φονικός — Poseidon hingegen einen gemäßigten und gerechten Zorn, der dem windbewegten Meere verglichen wird.

Hermes erscheint bei Tzetzes als προφορικὸς λόγος, die sich in Worten und im Vortrag äußernde Vernunft — ein beliebter stoischer Terminus![33] So heißt Hermes schon bei Cornutus (S. 25, 1 f.) und Ps.-Herakleitos (Kap. 72).[34]

Den Vergleich des Hermes mit dem Logos führt Tzetzes auch in Einzelheiten aus. So ist der goldene Stab des Gottes, das Kerykeion, Symbol des Feuers und der eigentlich hermetischen Kräfte (All. Il. 24, 205 ff.). Seine goldenen Sandalen werden als Silben und Worte aufgefaßt, die den Logos ausfüllen und die geschriebene Rede über Länder und Meere tragen, wie die Sandalen den Götterboten (All. Od. 5, 90—92). Auch die Funktion des Psychopompos versucht Tzetzes aus dem προφορικὸς λόγος abzuleiten: Wie bei einem Sterbenden die in der Rede sich äußernde Vernunft verstummt und ihm ins Jenseits vorauseilt, das zeigt uns der Mythos im Bild des Seelengeleiters Hermes (All. Od. 24, 46—51). — Hephaistos schließlich ist das Aufwallen[35] des dünnen, warmen Blutes, das durch die Schlagadern das Gehirn speist (wärmt) und dadurch die Gedanken freimacht, so wie der Schmiedegott Athene (die φρόνησις) mit einem Axthieb aus dem Haupte des Zeus (des Nus) entbindet.[36]

Als dritte und bei Tzetzes wohl beliebteste Methode der Mythenallegorie ist die physikalische zu nennen. Sie sieht in den Göttern Elemente, bzw. Himmelskörper und sucht möglichst viele Szenen des Epos physikalisch und astronomisch zu deuten. Man darf die physikalischen und astronomischen Auslegungen zu einer Gruppe zusammenfassen, obwohl Tzetzes selbst gelegentlich einen Unterschied macht (All. Il. 20, 152 ff.). Die Götter allgemein werden sehr oft als στοιχεῖα (All. Il. 14 mal, All. Od. 38 mal) oder als gute Mischung der Elemente (All. Od. 9, 39) bezeichnet. Noch häufiger treffen wir auf die Gleichsetzung der Götter oder eines einzelnen unbenannten Gottes mit den Sternen (ἀστέρες), oft — ein Beleg für die Herrschaft der Astrologie! — in einem Atem mit der Heimarmene.[37] Wiederholt betont Tzetzes die Wichtigkeit der Konstellation (θεμάτιον) und erklärt mit ihrer Hilfe oder mit einem Horoskop die Entwicklung der Ereignisse.[38]

Zeus erscheint oft als Luft (ἀήρ),[39] ein Beweis für die Dauerhaftigkeit der Lehre des Diogenes von Apollonia.[40] Allerdings hat es den Anschein, als ob Tzetzes, wenn er auch gelegentlich die vier Elemente mit dem αἰθήρ als fünftem anführt (All. Il. 18, 673; 21, 328 f.), zwischen ἀήρ und αἰθήρ nicht immer genau trennen würde. So sind vielleicht auch manche Stellen bei Tzetzes auf Zeus als αἰθήρ zu deuten. Zeus als αἰθήρ findet sich schon bei den Vorsokratikern Pherekydes von Syros (7 A 9 = ^{7}I 46, 18 ff.), Parmenides und Empedokles (28 A 20 = 31 A 23), bei Euripides (fr. 839 und 941 N.) und in der stoischen Mythenallegorie.[41] Den ersten Anlaß zu dieser Gleichsetzung gab wahrscheinlich der Iliasvers (15, 192), der von der Teilung der Welt sagt: Ζεὺς δ' ἔλαχ' οὐρανὸν εὐρὺν ἐν αἰθέρι καὶ νεφέλῃσι. Sehr häufig setzt Tzetzes für Zeus οὐρανός oder ἥλιος, manchmal mit stoischer Terminologie πνεῦμα ζῳογόνον oder ψυχὴ τοῦ κόσμου.[42] Vereinzelt erscheint Zeus als Planet, weit über hundertmal als Heimarmene. Dies erinnert uns wieder

an die dominierende Stellung der Astrologie und an die Tatsache, daß auch im Westen die Olympier als Planetengötter getarnt die Jahrhunderte des christlichen Mittelalters überdauern konnten.

Für die Vulgata der physikalischen Mythenallegorie bedeutete Hera die Luft (und Zeus den αἰθήρ), vielleicht schon mit Theagenes von Rhegion beginnend (Vorsokr. ^{7}I 52, 9 f.), über Parmenides und Empedokles (vgl. oben) und Platon (Kratyl. 404 c) bis zu den Stoikern.[43] Auch diese Deutung ist etymologisierend aus Ilias 21, 6 f. (ἠέρα δ' Ἥρη πίτνα πρόσθε βαθεῖαν ἐρυκέμεν) herausgesponnen. — Das Beilager von Zeus und Hera im Ξ der Ilias deutet Tzetzes meteorologisch auf schönes Wetter, das bald darauf in veränderliches Wetter umschlägt (All. Il. 14, 15 ff.). Es ist merkwürdig, daß Tzetzes dieses Paradebeispiel der Mythendeutung, das etwa bei Ps.-Herakleitos (Kap. 39) breit ausgesponnen ist, nur ganz kurz abtut. — Daß Poseidon als Meer, Hephaistos als Feuer, Apollon als Sonne, Artemis als Mond erscheinen, ist selbstverständlich.

Das Aufeinanderprallen der Athene und des Ares in der παραποτάμιος μάχη (Il. 21, 400 ff.) wird mit dem zur Erde niederfahrenden Blitz allegorisiert: Wie Athene vor Ares zunächst zurückweicht, so spaltet der Blitz die Luft; wie aber Athene dann mit einem Steinwurf den Gegner zu Boden zwingt, so bringt die dichtere Luft mit ihrem Feuchtigkeitsgehalt das Feuer des Blitzes zum Erlöschen. Die staubbedeckten Haare des auf dem Boden liegenden Ares entsprechen den die Erde erreichenden Blitzstrahlen, das Dröhnen der Waffen des stürzenden Gottes dem Donner der aufeinanderstoßenden Wolken (All. Il. 21, 182 ff.).

Apollon und Artemis kennt der Mythos als Bogenschützen, deren Pfeile den Menschen sicheres Verderben bringen können. Tzetzes nennt sie νόσοι ὀξεῖαι, „akute" oder überraschend auftretende Krankheiten, Epidemien[44] oder auch θάνατοι τῶν ὀξέων, im Gefolge dieser Krankheiten eintretende Todesfälle (All. Il. 24, 326 ff. All. Od. 17, 53; 20, 50). Er steht damit in der Tradition der stoischen Mythenallegorie,[45] die vielleicht von der Beliebtheit des Epithetons ὀξύς für Pfeile und Geschosse, für die Sonne und ihre scharfen Strahlen einerseits, für überraschend auftretende Krankheiten und Todesfälle andererseits ausging.

Wenn Tzetzes die Göttin Athene als Luft (ἀήρ) deutet (All. Il. 5 mal, All. Od. 23 mal), so kann er sich dabei auf älteste Tradition berufen: Hekataios berichtet, die Ägypter hätten die Luft Athena genannt (Vorsokr. 73 B 7 = ^{7}II 243, 12 f.). Eine mit dieser Deutung ab und zu verbundene Einzelheit läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf Diogenes von Apollonia zurückführen. An mehreren Stellen sagt Tzetzes, daß die feuchte Luft einschläfernd wirke (All. Il. 2, 5. All. Od. 1, 325 f. 4, 124).[46] Bei Diogenes von Apollonia hören wir, daß feuchte Luft den Nus beeinträchtige; deshalb

sei die Denkfähigkeit im Schlaf, in der Trunkenheit und Übersättigung eingeschränkt.[47] Übrigens finden wir Athene bei Tzetzes manchmal auch als Mond gedeutet.[48] — Aphrodite wird als der Planet (Venus), als ruhiges heiteres Wetter oder als gute Mischung der Elemente (Prol. Il. 279 f. All. Od. 8, 43 ff.), Eris als Verwirrung, Durcheinanderwirbeln der Elemente[49] vorgestellt. — An die Methode des Metrodor von Lampsakos gemahnt es, wenn Tzetzes den Herakles einmal als Sonne und seine 12 Arbeiten als die Tierkreiszeichen deutet (All. Il. 8, 158 ff.).

Die Hochzeit des Peleus und der Thetis schließlich wird von Tzetzes als Kosmogonie allegorisiert. Peleus, in spielerischer Etymologie mit πηλός (Lehm) in Verbindung gebracht, ist dabei die Erde, die sich aus dem chaotischen Urzustand löst und einen innigen Liebesbund mit Thetis (dem Meer) schließt.[50] Diese Kosmogonie geht unter Beteiligung aller Elemente (der Götter) mit Ausnahme der streitsüchtigen Eris, der Verwirrung der Elemente, vor sich. Dabei werden auch einzelne Züge des Homertextes allegorisiert, wie z. B. die Bemerkung Heras, sie habe Thetis ernährt und aufgezogen (Il. 24, 59 f.): Hera ist die dünne Luft, die im Rahmen der Kosmogonie durch ihre Eigenbewegung die Elemente aus dem Chaos scheidet und zugleich Erde und Meer, Peleus und Thetis, in Liebe verbindet.[51]

Tzetzes hat sich also aller drei Methoden der Mythenallegorie in gleicher Weise bedient und sich nicht gescheut, sie unmittelbar nebeneinander oder auch durcheinander anzuwenden. Er teilt diese Eigenheit mit den mittelalterlichen Allegorikern des Westens. Die angeführten Beispiele aus den drei Gruppen der Mythenallegorie bei Tzetzes zeigen aber auch, daß der gelehrte Byzantiner, wie nicht anders zu erwarten, die antike Tradition gut kannte und auswertete. Bedürfte es noch eines besonderen Beweises für die hohe Einschätzung der Mythenallegorie durch Tzetzes, so läge er schon im Aufbau der Χρονικὴ βίβλος vor. An die Spitze dieses großen, heute verlorenen Werkes, an dem Tzetzes jahrzehntelang arbeitete (RE XIV/1, Sp. 2001), glaubte er ein Kompendium der Mythenallegorie stellen zu müssen: Es sind die uns erhaltenen rund 520 Verse, die stellenweise genaue Übereinstimmungen mit den theoretischen Partien der Scholien zu den Ilias-Allegorien aufweisen. Hier liegt der Verdacht nahe, Tzetzes habe ein uns unbekanntes byzantinisches Handbüchlein der Mythenallegorie benützt. Ich halte es aber für wahrscheinlicher, daß Tzetzes selbst mit der Einleitung zur Chronik das im Byzanz des 12. Jhs. noch präsente Wissen um die antike Mythenallegorie für den eigenen Bedarf und für den seiner bildungsbeflissenen Zeitgenossen zusammenstellte.

[1] The beginnings of Greek allegory, in: Class. Review 41 (1927), 214 f. Cornutus and the poets, in: Class. Quart. 23 (1929), 41—45. Plato and allegorical interpretation, in: Class. Quart. 23 (1929), 142—154; 24 (1930), 1—10. On the history of allegorism, in: Class. Quart. 28 (1934), 105—114.

[2] Vgl. den übersichtlichen und gut informierenden Artikel „Allegorese" von J. C. Joosen und J. H. Waszink im Reallexikon für Antike und Christentum.

[3] Vgl. den Hinweis bei W. Krause, Progr. Schottengymn. Wien, 1952/53, S. 59, Anm. 10.

[4] Études sur la littérature Pythagoricienne, Paris 1915, S. 109—136.

[5] Zur Geschichte der allegorischen Deutung Homers im Altertum, Basel 1928, S. 90.

[6] Class. Quart. 28 (1934), 105—114.

[7] Vgl. dazu schon A. Lobeck, Aglaophamus I 156.

[8] Vgl. auch den Titel einer allegorischen Schrift des Nikephoros Gregoras: Ἐπίτομος διήγησις εἰς τὰς καθ' Ὅμηρον πλάνας τοῦ Ὀδυσσέως μετά τινος θεωρίας ἠθικωτέρας φιλοπονηθεῖσα καὶ τὸ μύθου σαθρὸν ὡς οἷόν τε θεραπεύουσα τῆς τῶν ἀναγινωσκόντων ἕνεκεν ὠφελείας.

[9] Vgl. ferner Ps.-Plutarch, De vita et poesi Homeri, Kap. 70: ἡ ἀλληγορία, ἥπερ ἕτερον δι' ἑτέρου παρίστησιν.

[10] Pyth. 3, 29 f.: ψευδέων δ' οὐχ ἅπτεται (sc. Ἀπόλλων), κλέπτει τέ νιν οὐ θεὸς οὐ βροτὸς ἔργοις οὔτε βουλαῖς.

[11] J. F. Boissonade, Paris 1851, S. 347.

[12] Vom Mythos zum Logos, Stuttgart 1940, S. 131.

[13] Strom. V 4, 21, 4: πάντες οἱ θεολογήσαντες ... τὴν δὲ ἀλήθειαν αἰνίγμασι καὶ συμβόλοις ἀλληγορίαις τε αὖ καὶ μεταφοραῖς ... παραδεδώκασιν.

[14] W. Nestle, a. a. O., S. 128—131.

[15] In Handschriften und älteren Drucken heißt er oft fälschlich Phurnutos.

[16] Reinhardt, a. a. O., S. 59 ff. Wehrli, a. a. O., S. 44 ff.

[17] Erwähnen möchte ich das interessante Buch von J. Daniélou, Sacramentum futuri, Paris 1950, auf das mich Herr Prof. E. v. Ivánka freundlicher Weise aufmerksam machte. Daniélou versucht die Entwicklung der christlichen Typologie (Gegenüberstellung von AT und NT) im 2. bis 4. Jh. in ihrem Verhältnis zu der heidnischen Mythenallegorese nachzuzeichnen.

[18] Das Buch Seznecs wurde 1953 in Amerika ins Englische übersetzt: The Survival of the pagan gods. The mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art. New York 1953 (Bollingen Series, vol. 38).

[19] Ediert von J. F. Boissonade, Paris 1851, im Anschluß an die Ilias-Allegorien des Tzetzes.

[20] Geschichte der byzantinischen Literatur, ²1897, S. 530.

[21] Bd. XIV/1 (1943), Sp. 1969.

[22] Die Edition von B. 13—24 der Odyssee-Allegorien soll demnächst in der Byzantinischen Zeitschrift erscheinen.

[23] C 222 inf., f. 13 r—v, saec. XIII.

[24] Auch dieser Text wird zur Edition vorbereitet.

[25] Vgl. Praef. S. XLI und Anm. 2 der Ausgabe des Bonner Seminars.

[26] All. Il. 4, 13 f. 72 ff.; 16, 406 ff.; 17, 57 ff.; 20, 163 ff.; 21, 101 ff. 364 ff.

[27] J. Seznec, La survivance des dieux antiques, London 1940, engl. Ausgabe New York 1953, S. 14 ff.

[28] Synkellos, Chron. 149 C, I S. 282, 19 Bonn ἑρμηνεύουσι δὲ οἱ Ἀναξαγόρειοι τοὺς μυθώδεις θεοὺς νοῦν μὲν τὸν Δία, τὴν δὲ Ἀθηνᾶν τέχνην κτλ.

[29] Proklos, Comment. in Plat. rempubl. I 104, 25 f. (ed. W. Kroll, Lpz. 1899): καὶ οὐχ ἡ Ἀθηνᾶ τῆς αἱρέσεως αἰτία, ἀλλ᾽ ἡ μοχθηρία τοῦ αἱρουμένου. . . . διὸ καὶ πειθόμενος ὁ Πάνδαρος τῇ Ἀθηνᾷ δι᾽ ἄνοιαν τοῦτο πάσχειν εἴρηται· οὐ γὰρ ἐκείνῃ πείθεται, ἀλλὰ τῷ φιλοχρηματῳ καὶ ἀνοήτῳ τῆς ἑαυτοῦ ψυχῆς. καίτοι πῶς οὐ θαυμαστόν, εἰ Ἀθηνᾶ μὴ φρονήσεως αἰτία, ἀλλὰ ἀνοίας; Vgl. zur selben Stelle Eustath. in Il. Bd. I, S. 358, 24 ff.: καὶ ὅτι ἡ ὁμιλοῦσα τῷ ἄφρονι Πανδάρῳ Ἀθηνᾶ ὥστε συγχέαι τοὺς ὅρκους καὶ οὕτως ἀσεβεῖν ἀναπείθουσα αὐτός ἐστιν ὁ τοῦ Πανδάρου νοῦς καὶ ἡ ἐν αὐτῷ δεινότης, ἡ ἀληθῶς μὲν πονηρία, δοκοῦσα δὲ ἐκείνῳ φρόνησις καὶ ἀγχίνοια κτλ. Vgl. ferner S. 358, 41 f.

[30] II 256, 13 = fr. 908; II 258, 19 ff. = fr. 910, Arnim.

[31] III 217, 19 ff. = fr. 33; III 234, 38 = fr. 90, Arnim.

[32] ἐοίκασι δὴ καὶ οἱ παλαιοὶ τὴν Ἀθηνᾶν νομίζειν ὥσπερ οἱ νῦν περὶ Ὅμηρον δεινοί. καὶ γὰρ τούτων οἱ πολλοὶ ἐξηγούμενοι τὸν ποιητήν φασι τὴν Ἀθηνᾶν αὐτὸν νοῦν τε καὶ διάνοιαν πεποιηκέναι . . .

[33] Z. B. All. Il. Prol. 316. 11, 63. 24, 212. All. Od. 5, 30 ff. 90 ff. Gegensatz dazu der ἐνδιάθετος λόγος: Chrysipp. II 43 = fr. 135 Arnim.

[34] Vgl. auch Ps.-Plut., De vita et poesi Homeri, Kap. 126.

[35] ἀναθυμίασις: auch dies ein bei den Stoikern beliebter Ausdruck!

[36] Matranga II 601, 8—13. Chronik, V. 175—183. Vgl. Chrysipp. II 218 = fr. 781—783 Arnim.

[37] Im ganzen in den Homer-Allegorien weit über hundertmal.

[38] Eine den Troern ungünstige Konstellation: All. Il. 4, 55 ff. Das Horoskop Sarpedons: All. Il. 16, 116 ff. Vgl. ferner All. Il. 7, 114 ff. 12, 4 ff. 17, 45 ff. 19, 63 ff. 22, 39 ff. All. Od. 1, 90 ff. 4, 45 ff.

[39] All. Il. 9 mal, All. Od. 17 mal. All. Il. 24, 46: ὁ ζῳογόνος δὲ ἀήρ.

[40] Vorsokr.. 64 A 8 = ^{7}II 53, 14 ff.: Διογένης ἐπαινεῖ τὸν Ὅμηρον ὡς οὐ μυθικῶς ἀλλ᾽ ἀληθῶς ὑπὲρ τοῦ θείου διειλεγμένον. τὸν ἀέρα γὰρ αὐτὸν Δία νομίζειν φησίν, ἐπειδὴ πᾶν εἰδέναι τὸν Δία λέγει. Moderne Kritiker wollen zwar Diogenes aus dem Kreise der Allegoriker ausschließen (Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. I 284); Tzetzes faßte ihn jedenfalls als Allegoriker auf und dürfte noch mehr von ihm gekannt haben, als wir heute besitzen; vgl. unten S. 51 f.

[41] Chrysippos: Cic. De nat. deor. I 40; Ps.-Herakl. S. 23, 15 f.; Ps.-Plut. Vita Hom. Kap. 96.

[42] Z. B. All. Od. 20, 82. 89. 95. 21, 21; vgl. Cornutus, S. 3, 14.

[43] Cic. De nat. deor. II 66; Cornut., S. 3, 16; Ps.-Herakl., S. 23, 16 f. 56, 18. 78, 17.

[44] All. Il. 19, 42 ff.; 24, 327. All. Od. 3, 91 ff.; 7, 31; 8, 36; 11, 53; 15, 77 ff.; 17, 37.

[45] Cornut., S. 65, 13 f.; Ps.-Herakl., S. 13, 10 ff.; Ps.-Plut. Vita Hom. Kap. 202.

[46] Dazu kommen noch folgende Stellen des bisher unedierten Textes: All. Od. 16, 63 f.; 18, 29 ff.; 19, 71 f.; 21, 29 f.; 22, 83 f.

[47] Vorsokr. 64 A 19 = ^{7}II 56, 14 ff.: κωλύειν γὰρ τὴν ἰκμάδα τὸν νοῦν· διὸ καὶ ἐν τοῖς ὕπνοις καὶ ἐν ταῖς μέθαις καὶ ἐν ταῖς πλησμοναῖς ἧττον φρονεῖν· ὅτι δὲ ἡ ὑγρότης ἀφαιρεῖται τὸν νοῦν, σημεῖον, διότι τὰ ἄλλα ζῷα χείρω τὴν διάνοιαν· ἀναπνεῖν τε γὰρ τὸν ἀπὸ τῆς γῆς ἀέρα καὶ τροφὴν ὑγροτέραν προσφέρεσθαι. Damit ist den zwei Beispielen, die W. Theiler, Zur Geschichte der teleologischen Naturbetrachtung bis auf Aristoteles, Zürich 1925, S. 10—13, für die Nachwirkung des Diogenes von Apollonia in der späten Homerexegese (bei Ps.-Herakleitos und Porphyrios) anführt, ein drittes hinzugefügt.

[48] All. Il. 4, 86; 22, 83 f. All. Od. 1, 86; 4, 42; 19, 11.

[49] Σύγχυσις (auch das stoisch!) τῶν στοιχείων: All. Il. 20, 198. 277.

[50] Prol. Il. 251 ff. All. Il. 18, 551 ff. 24, 74 ff.

[51] All. Il. 24, 75 ff. Zur Kosmogonie vgl. auch Chron. V. 208 ff.

HANS GERSTINGER / GRAZ

ZWEI NEUE WOHNUNGSMIETVERTRÄGE AUS HERAKLEOPOLIS MAGNA DER SAMMLUNG „PAPYRUS ERZHERZOG RAINER" IN WIEN

(Pap. Graec. Vindob. 31516 und 26271)

Unter den erhaltenen gräko-ägyptischen Papyrusurkunden findet sich auch eine größere Anzahl von Mietkontrakten (μισθώσεις) über Häuser und Hausteile (Wohnräume, Magazine, Speicher, Keller, Werkstätten, Kaufläden, Stallungen usw.). Auffallenderweise sind dieselben unter den Urkunden der ptolemäischen Zeit (3.—1. Jh. v. Chr.) relativ ebenso selten wie in der folgenden römischen und byzantinisch-früharabischen Epoche häufig. Man kann darnach wohl mit Recht annehmen, daß in der Ptolemäerzeit das Einfamilienhaussystem vorherrschend gewesen, während in den späteren Perioden das Miethaussystem sich einbürgerte. Dies hängt zweifellos zusammen mit der Entwicklung der Großstädte in der römischen Kaiserzeit, wo das erhöhte Wohnungsbedürfnis der auf engen Raum zusammengeballten Menschenmassen und die dadurch bewirkte Steigerung der Grundpreise zwangsläufig zum Bau jener zwei- und mehrstöckigen Mietkasernen führte, die uns auch in diesen Mietkontrakten vielfach begegnen. Die bezüglichen Verträge [1] selbst sind an sich sowie nach Zeit und Ort ihrer Ausfertigung in formaler Hinsicht recht verschieden, inhaltlich aber durchaus stereotyp. In der byzantinischen und unmittelbar folgenden früharabischen Zeit herrschte das Schema der sogenannten byzantinischen Tabellionenurkunde vor (s. P. M. Meyer, Jur. Pap. 112 f.), d. h. die vor einem öffentlichen Notar (συμβολαιογράφος) ausgestellte, in Briefform, also subjektiv stilisierte Erklärung des Mieters, das Objekt unter den in der Urkunde festgesetzten Bedingungen gemietet zu haben. Sie beginnt mit der Datierung (Angabe von Zeit und Ort der Ausfertigung), der zumeist noch eine Invocatio Christi, Mariens oder anderer Heiliger voraufgeht, darnach folgt, mit der obligaten Formel ὁμολογῶ μεμισθῶσθαι παρὰ σοῦ eingeleitet, die Angabe des Mietobjektes mit mehr oder weniger genauer Beschreibung der Lage des Hauses, dem es zugehört, Stadt, Stadtbezirk (ἄμφοδον), Straße (ῥύμη, λαύρα), Frontierung (βάλλουσα oder ἀνεῳγμένη εἰς λίβα usw.) sowie des

oder der gemieteten Hausteile selbst nach Stockwerk, Himmelsrichtung der Hauptfront, Angaben über Größe, Erhaltungszustand (διάθεσις), eventuell Pertinenzen und Mitbenützungsrechte, Vereinbarungen über die Mietdauer, den Mietzins (ἐνοίκιον) und dessen Abstattung, Bestimmungen über die ordnungsgemäße Rückgabe (παράδοσις) der Objekte, Bezahlung etwa notwendiger Reparaturen und Schäden, Strafklauseln für den Fall der Nichteinhaltung der Vertragsbestimmungen usw. Mit der üblichen Sanktions-, Stipulations- und Absolutionsklausel (κυρία ἡ μίσθωσις καὶ ἐπερωτηθεὶς ὡμολόγησα καὶ ἀπέλυσα), der womöglich eigenhändigen Unterschrift und Zustimmungserklärung (στοιχεῖ μοι ἥδε ἡ μίσθωσις, ὡς πρόκειται) des Mieters und der Completio des Notars (δι' ἐμοῦ τοῦ δεῖνα συμβολαιογράφου ἐγράφη) schließen die Urkunden.

Charakteristisch speziell für die byzantinische Zeit ist außer einzelnen formalen Besonderheiten vor allem der Umstand, daß jetzt, seit dem Anfang des 5. Jhs. n. Chr. (erstes erhaltenes Beispiel Pap. Berolinensis Inv.-Nr. 11353 v. J. 417 n. Chr.; s. Zilliacus, 14 Berliner griech. Papyri S. 43, zu Z. 9) die Mietdauer nicht mehr wie früher zeitlich genauer — auf 1, 2 oder mehr Jahre — festgesetzt, sondern mit der stereotypen Erklärung ἐφ' ὃν (ὅσον) βούλει χρόνον völlig dem Belieben des Vermieters anheimgestellt wird. Die Gründe hiefür sind nicht recht ersichtlich; vielleicht sollte dadurch die Entstehung etwaiger Servitute auf die Mietobjekte verhindert oder dem Vermieter in Zeiten schwerer Geldentwertung die Möglichkeit gegeben werden, das Objekt jederzeit zu kündigen und an einen besseren Zahler weiterzuvermieten, bzw. den Mietzins zu steigern (s. darüber Berger 370 ff.; Mickwitz, Geld und Wirtschaft 126 f.; Zilliacus, 14 Berliner griech. Papyri 45 zu Z. 16).

Es liegt auf der Hand, daß diese Mietverträge wie auch alle sonstigen auf Wohnungsmiete bezüglichen Urkunden für uns eine Fundgrube wertvollster Aufschlüsse sind nicht nur über die Wohnungsfrage und die Wohnungsverhältnisse in den gräko-ägyptischen Siedlungen, die soziale und wirtschaftliche Lage der Vermieter (Privatpersonen, öffentliche Körperschaften, in byz. Zeit oftmals auch Kirchen und Klöster) und Mieter, über das Wohnungsrecht usw., sondern auch über Bau und Einrichtung des ägyptischen Hauses und seiner Räumlichkeiten, über die Topographie der Siedlungen, die Geschichte der Preise, das Geldwesen, Währungsschwankungen u. dgl. m. Vielfach bieten die in diesen Urkunden berührten Verhältnisse aktuelle Parallelen mit jenen unserer Tage: wir finden dort schon das Institut der After- und Untermieter, des Wohnungskaufes, Stockwerkseigentum, Mietung ganzer Häuser zu gewinnbringender Weitervermietung (μεταμίσθωσις) als Kapitalsanlage usw. Ein sehr interessantes, aber schwieriges Problem ist die jeweilige Relation der Mietzinse zu dem Einkommen der

Mieter und zu unseren heutigen Wohnungspreisen; gute Vorarbeiten hiezu lieferten Mickwitz, Geld und Wirtschaft, und A. Segrè, Circolazione monetaria e prezzi nel mondo antico ed in particolare in Egitto, Roma 1922. Die Mietzinse variierten natürlich stark nach Zeit und Ort, Lage und Zustand der Objekte, im allgemeinen aber müssen sie nach dem, was wir aus den gleichzeitigen Papyri über die Arbeitslöhne und Warenpreise wissen (s. die Zusammenstellungen bei Mickwitz, Geld und Wirtschaft 226 ff.), sehr hoch gewesen sein. Der Zins wurde in der Regel pro anno vereinbart und zumeist halbjährlich im nachhinein bezahlt, gelegentlich auch in Raten (δόσεις), und zwar in der Regel in Geld, doch kommen auch verschiedene Arten von Zinsantichresen vor. Nicht selten wurden außer dem Mietzins auch noch verschiedene Sonderabgaben in Naturalien (ἔκτακτα, ἐξαίρετα, συνήθειαι: Geflügel, Eier, Ferkel, Brote, Wein usw.) vereinbart.

Literatur: Ausführlich und im Zusammenhang handelt über diese Wohnungsmietverhältnisse A. Berger, Wohnungsmiete und Verwandtes in den gräko-ägyptischen Papyri = Zeitschrift f. vgl. Rechtswissenschaft XXIX, Stuttgart 1913, 321 ff. (Berger). Ferner G. Mickwitz, Geld und Wirtschaft im röm. Reich des 4. Jhs. Helsingfors 1932, 124 ff., 205 f. (Mickwitz, Geld und Wirtschaft). S. auch A. C. Johnson, The Roman Egypt of Diocletian. Baltimore 1936, 262. Vieles bieten die Kommentare der einzelnen Papyrusausgaben, wie H. Zilliacus, 14 Berliner griechische Papyri . . . Helsingfors 1941, 45 u. a. Über die ältere Literatur vgl. Berger und Mickwitz. Über den ägyptischen Wohnhausbau handeln Fr. Luckhard, Das Privathaus im ptolem. und röm. Ägypten. Gießen 1914, und A. R. Schütz, Der Typus des hellenistisch-ägyptischen Hauses im Anschluß an die Baubeschreibungen griechischer Papyrusurkunden, Gießen 1936.

Ein paar Proben derartiger Wohnungsmietverträge geben die im folgenden erstmalig veröffentlichten Papyrusurkunden aus der Sammlung Papyrus Erzherzog Rainer in Wien. Sie stammen beide aus Herakleopolis (Ahnâs) in Mittelägypten am westlichen Nilufer, dessen Ruinen uns neben zahlreichen sonstigen Papyrusurkunden auch mehrere solche Mietverträge beschert haben, von denen bisher fünf veröffentlicht waren: Stud. XX 53 a. d. J. 246 n. Chr. (= Führer durch die Ausstellung Pap. Erzherzog Rainer Nr. 287); BGU III 940 v. 2. XI. 398 n. Chr.; Flor. I 15 v. J. 578 n. Chr.; Ross.-Georg. III 56 v. J. 707 und SB 5295 (= Wessely, WST 9, 1887, S. 248). Mit den folgenden zwei Stücken vermehrt sich also die Zahl der uns bekannten herakleopolitanischen Wohnungsmietverträge auf sieben.

* * *

I. Pap. Graec. Vindob. 31516

Papyrusblatt (zwei Fragmente), 33 × 10 cm, von minderer Qualität und hellbrauner Farbe, am unteren Rande zerknüllt und stark zerfasert, am linken und oberen Rande sowie an den Faltungsbügen im Innern zahlreiche Einrisse und Löcher mit zum Teil erheblichem Textverlust. Knapp am

rechten Rande ist eine Klebung sichtbar. Das Blatt war dereinst zweimal von rechts nach links hin der Länge nach gefaltet gewesen. Tinte dunkelgrau, schlecht erhalten, stellenweise bis zur Unleserlichkeit verblaßt oder abgescheuert. Die Schrift verläuft parallel zur Papyrusfaserung und ist eine steile byzantinische Minuskelkursive (ähnlich etwa PGB Tf. 47 v. J. 605); sie stammt von drei verschiedenen Händen: Hd. I, eine geübte, doch wenig gefällige Kanzlistenhand, schrieb Z. 1—30, Hd. II, die des Mieters Jeremias, scheint in der Unterschrift Z. 31—34 auf, Hd. III, des Notarios oder seines Gehilfen, schrieb die Completio Z. 35 f. und wohl auch das Rubrum auf dem Verso. Orthographie und Sprache zeigen nichts Auffälliges. Die Urkunde wurde zwischen 29. VIII. und 30. IX. 596 n. Chr. zu Herakleopolis ausgestellt und kam 1888 von dorther in die Sammlung PER.

Der Inhalt der Urkunde ist ein notariell ausgestellter Mietvertrag über Teile eines westseitig frontierten Hauses in der Phelostraße zu Herakleopolis Magna, und zwar über ein nach Osten hin, also im Hintertrakt des Hauses gelegenes Schlafzimmer, genannt der „Brautspeicher" (?) im zweiten Stockwerk, dazu einer Vorratskammer (καμάρα) im Souterrain des Hauses und einer Speisekammer (ἀρτοθήκη) auf dem Flachdach desselben. Eigentümer und Vermieter ist der Kassenverwalter (τραπεζίτης) eines sonst nicht bekannten Großgrundbesitzers Siris namens Flavios Johannes und, wie aus Z. 26 βο]ύλεσθε hervorgeht, noch eine zweite Person, deren Name, Beruf und Herkunft in Z. 9—10 des Papyrus durch Abscheuern der Tinte ausgefallen, bzw. unleserlich geworden sind. Mieter und Aussteller der Urkunde ist ein Amtsgehilfe (βοηθός) „desselben ruhmreichen Hauses", d. h. der Gutsverwaltung des Siris, namens Jeremias, Sohn eines Apa Sion, Bediensteten einer anderen Gutsherrschaft, des Hauses der Justina, ebenfalls in Herakleopolis. Der Vertrag gibt dem Mieter neben Wohn- und Gebrauchsrecht an den genannten Räumlichkeiten auch das anteilige Nutzungsrecht (ἀναλογία) auf den Hof des Hauses, den Brunnen und alle sonstigen zum allgemeinen Gebrauch der Bewohner dienenden Einrichtungen (τοῦ παντὸς δικαίου), und zwar bis auf Widerruf durch den Vermieter. Der jährliche Mietzins beträgt 12 Goldkeratien, ein Betrag, der nach den Tabellen bei Berger 381 f. und Mickwitz, Geld und Wirtschaft 206 in jener Zeit als angemessen erscheint.

Das Formular der Urkunde entspricht der damals üblichen Art: Z. 1—2 Invocatio, 3—6 Datierung, 7—14 Präskript, 15—29 Kontext des Urkundenkörpers, 30 Sanctio und Stipulatio, 31—34 Subscriptio mit Zustimmungserklärung, 35—36 Completio des Notars. Das Rubrum quer auf der Rückseite des Papyrus gibt kurz noch einmal die Urkundengattung, Namen, Beruf und Wohnort des Mieters, den Mietgegenstand und vereinbarten Mietzins an.

1 [† Ἐν ὀνό]ματι τοῦ κυρίου [ἡμῶν] Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστο)ῦ τοῦ |2 [θεοῦ] καὶ σωτῆρος ἡμ[ῶν] † |3 [Μετὰ] τὴν ὑπατείαν το[ῦ δ]εσπότου ἡμῶν |4 καὶ σεβαστοῦ τοῦ θειοτάτου Φλ(αουίου) Μαυρικίου |5 Τιβερίου ἔτους ιγ̅ Θὼ[θ.] ἀρχῇ τῆς [ἰνδ(ικτίωνος)] 6 εὐτυχοῦς πεν[τε]καιδεκ[άτ]ης ἐν Ἡρακλ(εοπόλει). |7 Φλ(αουίῳ) Ἰωάννῃ τῷ λαμπ[ροτά]τῳ τραπεζίτῃ |8 τοῦ ἐνδόξου οἴκ[ου Σίρεως] τοῦ περιβλ[έπτου] |9 [κόμε]τος [± 15 Bchst.]κυρίου ἡμ[ῶν] |10 [± 24 Bchst.]πόλεως |11 [± 10 Bchst. Ἱερημίας βοη]θὸς τοῦ α[ὐ]τοῦ |12 ἐνδόξου οἴκου υἱὸς ἄπα [Σί]ωνος ἀπ[ὸ τοῦ] |13 Ἰουστί[ν]ης οἴκου ἐν τῇ [αὐ]τῇ Ἡρακλ(έους πόλει) |14 ἑξῆς [ὑπ]ογράφων ἰδίᾳ [χ]ειρὶ χαίρειν. |15 Ὁμολογῶ μεμισθῶσθ[αι π]αρὰ τῆς ὑμετέρ(ας) |16 λαμπρότητος [ἀ]πὸ [τῶν δι]αφερόντων |17 αὐτῆς ἐν λαύρᾳ Φελῶ [ἀπ]ὸ οἰκίας |18 ὅλης ἀνεῳγμένης [εἰς] λίβα |19 ὑπογει[...]ποπ[.......]ν ⟨καὶ ?⟩ ἐν τῇ |20 δευτέρᾳ στέγῃ κοιτ[ω]νάριν |21 ἐν λεγόμε(νον) νυμφοταμῖον |22 ἀνεῳγμένον εἰς ἀπηλιώτην |23 καὶ ἐν τῷ καταγαίῳ καμάραν μίαν καὶ |24 ἐν τῷ δώματι ἀρτοθ[ήκην μ]ίαν μετὰ |25 ἀναλο[γ]ία[ς] τῆς τε αὐ[λῆς καὶ] τοῦ φρέα[τος] |26 καὶ π[αντὸς] δικαίου αὐ[τῶν, ἐφ' ὅσον βο]ύλεσθε |27 χρό[νον ἀπὸ τῆσδε τῆς προγεγρα]μμένης |28 [ἡμέρας, ἐν]οικί[ου τού]τ[ων] κατ' ἔτος |29 [χρυσοῦ κερατί]ων δώδ[εκα], γ(ίνεται) χ κ ιβ. |30 Ἡ παρ[οῦσα μίσθωσις] κυρ[ία] καὶ ἐπερ(ωτη)θ(εὶς) ὡμολόγησα.

|31 † Ἐγὼ [Ἱερημίας] βοηθ(ὸς) οἴκου Σίρεως |32 υἱὸς ἄπα Σίωνος ὑπογεγραμμέ(νος). |33 [Στοι]χεῖ μοι ταύτην τὴν μήσθ(ωσιν), |34 [ὡς π]ρό[κει]ται. †

35 Δι' ἐ[μοῦ ± 8 Bchst.]... ειδεω (σ above ω)
36 [× × ×]..αμωβιου ἐγρ[άφη.
} Notulae tachygraphicae

Vo 1 Μίσθ(ωσις) Ἱερημί[ου υ]ἱοῦ ἄπα Σίωνος βοηθ(οῦ) οἴκου ὄντος ἐν Ἡρ[ακλεοπόλει] |2 [κοιτωναρίου λεγο]μέ(νου) νυμφοταμ(ίου) |3 ἐνοικ(ίου) χρυσοκ(ερατίων) ιβ̅ [± 10 Bchst.].

Übersetzung

Im Namen unseres Herrn Jesu Christi, des göttlichen Heilands!

Nach dem Konsulate unseres Herrn und Augustus, des göttlichen Flavios Maurikios Tiberios im 13. Jahre am ... des Monates Thot, zu Beginn der glückseligen 15. Indiktion zu Herakleopolis.

Seiner Exzellenz dem Kassenverwalter des ruhmreichen Hauses des Siris, des durchlauchtigsten Grafen (?) .... unseres Herrn (?), Flavios Johannes [und dem N. N. .... Sohn des .... aus derselben] Stadt sendet Jeremias, Amtsgehilfe desselben ruhmreichen Hauses, Sohn des Apa Sion vom Hause der Justina in derselben Heraklesstadt, der im folgenden eigenhändig unterschreibt, seinen Gruß.

Ich erkläre von Euerer Exzellenz gemietet zu haben von ihrem Besitz in der Phelostraße, und zwar von einem ganzen westseitig gelegenen Hause ein Gelaß unter dem Treppenhause (?) ⟨und⟩ im zweiten Stockwerk eine ostseitig gelegene Schlafkammer, „Brautspeicher“ genannt, und im Souterrain eine Vorratskammer und auf dem Dache einen Brotspeicher, mit dem anteiligen Benützungsrechte am Hofe, am Brunnen und dem ganzen Hausbestande für die Zeit, die Euch beliebt, vom obigen Tage an und gegen einen jährlichen Mietzins von zwölf Goldkeratien, macht 12 Gk. Der vorliegende Mietvertrag ist giltig und auf Befragen habe ich zugestimmt.

Ich, Jeremias, Amtsgehilfe des Hauses Siris, Sohn des Apa Sion, der Endesgefertigte, bin mit dem vorliegenden Mietvertrag, so wie er oben lautet, einverstanden.

Vor mir [dem Notar N. N.] ist (der Vertrag) ausgefertigt worden.

Rubrum auf dem Verso: Mietvertrag des Jeremias, Sohnes des Apa Sion, Gutshofhilfsbeamten in Herakleopolis, über eine Schlafkammer, genannt „Brautspeicher“, für einen Mietzins von 12 Goldk.

Einzelerklärungen

Z. 3–6: Datierung vom ... Tage des Monates Thot — die Zahl ist ausgefallen, dem verfügbaren Raume nach kann sie nur einstellig gewesen sein, also ᾱ—ῑ, κ̄ oder λ̄ —, d. i. also vom 29. August bis 7. September, bzw. 20. oder 30. September — des 13. Jahres post consulatum des Kaisers Maurikios; dies führt, da M. am 20. Dezember 583, Ind. II erstmalig den Konsulat übernommen hatte (Theophanes p. 240 D; Clinton, Fast. Rom. App. 150) — die voraufgehenden Monate waren ἀνύπατοι und es wurde darin ἐκ κοινοῦ δόγματος datiert „μετὰ τὴν ὑπατείαν Τιβερίου — τῆς θείας λήξεως ἔτους δ̄“ (Chron. pasch. p. 377 A, Ind. I; Clinton, Fast. Rom. a. O.) — auf die Zeit vom 29. VIII. bis 7. IX., bzw. auf den 20. oder 30. IX. 597. Damit stimmt aber die im P. nebenstehende Indiktionszahl ιε̄ ἐν ἀρχῇ nicht überein, denn diese weist, da der betreffende Indiktionenzyklus nach Ausweis der Papyri (Mon. 7, 9, 11, 12, 14, New Pal. Soc. VI 128: s. Heisenberg-Wengers Bemerkungen zu Mon. 10 in ihrer Ausgabe S. 117) ungefähr zu Anfang des Monates Juni — zwischen 30. V. und 23. VI. 582 — beginnt, auf Thot 596 und das am 5., bzw. 13. August 596 beginnende 15. Regierungsjahr des Maurikios. Vergleicht man nun die Datierungen der eben genannten aus der Zeit des M. stammenden Papyri untereinander, so kann man feststellen, daß die Regierungsjahre und Indiktionen durchwegs mit dem erwähnten Anfang des Indiktionenzyklus zusammenstimmen, dagegen in der Angabe der Konsulatsjahre Unstimmigkeit herrscht; so gibt Mon. 10 vom 28. I. 586 richtig βασιλείας δ̄, ἰνδ. δ̄, jedoch ὑπατείας β̄ statt richtig γ̄, in welches Jahr der 28. I. 586 fällt; ebenso Mon. 13. v. 18. I. 594 βασιλείας ιβ̄, ἰνδ. ιβ̄, aber ὑπατείας ῑ statt ια̅, wohingegen Mon. 14. v. 15. II. 594 richtig βασιλείας ιβ̄, ἰνδ. ιβ̄, ὑπατείας ια̅ datiert. Die irrtümliche Zählung der Konsulatsjahre im Mon. 10 und 13 erklärt sich m. E. daraus, daß hier nicht konsularische, sondern p o s t konsularische Jahre gezählt werden, also statt ὑπατείας richtig zu schreiben gewesen wäre μετὰ τὴν ὑπατείαν, wobei die angegebenen Jahre stimmten. Wenn nun in dem Wiener Papyrus μετὰ τὴν ὑπατείαν ιγ̄ statt, wie die Indiktionszahl ιε̄ fordert, ιβ̄ aufscheint, so erklärt sich dies einfach daraus, daß hier

wie öfter (vgl. Kübler bei PWRE IV 1136, 38 ff.) das erste Konsulatsjahr zu den postkonsularen Jahren hinzugerechnet wird. Demnach darf die Datierung mit 28. VIII. bis 7. IX., bzw. 20. oder 30. IX. 596 als richtig betrachtet werden. — **7:** τῷ λαμπ[ροτά]τῳ τραπεζίτῃ: dem Kassenverwalter einer Gutsherrschaft (οἶκος); s. darüber Edw. H a r d y, The large Estate of Byzantine Egypt. New York 1931, S. 94 ff. Er erhält hier wie des öfteren in dieser Zeit (z. B. Wilcken, Chrest. 383 = Ox. 136, 21 f. ἐπὶ τὸν λαμπρότατον τραπεζίτην τοῦ αὐτοῦ ἐνδόξου οἴκου) das Prädikat λαμπρότατος (clarissimus); s. Hornickel, Ehren- und Rangprädikate 25, Anm. 4 und 27. — **8:** τοῦ ἐνδόξου οἴκου: ist die damals übliche Titulierung solcher Gutsherrschaften (Hofhaltungen), deren Inhaber selbst das in byz. Zeit für die soziale Oberschicht gebräuchliche Prädikat ἐνδοξότατος tragen; s. Hornickel a. O. 10. — **8–9:** Σίρεως (erg. nach Z. 31)] τοῦ περιβλ[έπτου κόμε]τος; der sonst nicht bekannte Gutsherr Siris erhält hier das Prädikat περίβλεπτος (respectabilis), das im Range höher steht als λαμπρότατος und gewöhnlich dem Comes oder Dux eignet (Hornickel a. O. 26 u. 31 f.), daher ergänzte ich 9 [κόμε]τος. Vgl. auch Ox 1970 v. J. 554: Φλ. Ἀναστασίῳ τῷ περιβλέπτῳ κ[όμετ]ι καὶ τραπεζίτῃ τοῦ ἐνδόξου οἴκου ἀπὸ τῆς .... Ὀξ. πόλεως Αὐρήλιοι ..... μηχανουργοὶ τοῦ αὐτοῦ ἐνδόξου οἴκου ἀπὸ τῆς αὐτῆς πόλεως χαίρειν. In der Lücke darnach wahrscheinlich noch weitere Titulaturen des Siris, schließend mit κυρίου ἡμ[ῶν. — **10:** In der Lücke Name, Beruf usw. des zweiten Besitzers des Hauses [καὶ τῷ δεῖνι κτλ; das πόλεως am Schlusse ist entweder zu Ἡρακλέους] πόλεως zu ergänzen oder es ist, da dieser Name sonst immer gekürzt (Ἡρακλεοπ o. ä.) erscheint, ἀπὸ τῆς αὐτῆς] πόλεως zu lesen; darnach in **11** in der Lücke am Anfang vielleicht υἱῷ τοῦ... (auf den zweiten Vermieter bezüglich), hernach sicher Ἱερημίας βοη]θός (nach Vo Z. 1). Βοηθός: hier wohl ein Unterbeamter der Gutsherrschaft des Siris. — **12:** ἄπα [Σ]ίωνος: Apa ist Titel eines geistlichen, seltener eines weltlichen Würdenträgers (s. Cabrol-Leclercq, Dictionnaire d'archéol. chrét. I/2, 2494 ff.); der Name selbst erscheint auch Form. 243, s. IV/V, aus Arsinoe oder Herakleopolis. Er gehört nach **12–13** zum Gesinde der Gutsherrschaft einer Großgrundbesitzerin Justina in Herakleopolis, die ebenso wie Siris bisher m. W. unbekannt gewesen ist. — **14:** ἑξῆς ὑπογράφων ἰδίᾳ χειρί: ebenso BGU I 304, 7 = WStud. IX (1887), S. 257, Z. 7, saec. VII/I. Ähnlich Grenf I 56, 5 [VI]; SB 4504, 10; 4505, 11 [VII]; Straßb. 4; Wilcken, Chrest. 383 = Ox 136, 10: ἑξῆς ὑπογράφοντες ἰδίοις γράμμασι. — **15:** Ὁμολογῶ: das erste O ausgerückt und vergrößert. — **16–17:** ἀπὸ τῶν διαφερόντων αὐτῆς scl. λαμπρότητος (= ὑπαρχόντων αὐτῇ; s. u. S. 63, Z. 4): von ihrem Besitz (ihren Liegenschaften) in der Phelostraße (ἐν λαύρᾳ Φελῶ: bisher nicht bekannter Straßenname in Herakleopolis; Φελῶ wohl Gen. eines Personennamens Φελ(λ)ῶς; s. Preis. NB s. v.). — **17–18:** ἀπὸ οἰκίας ὅλης: daß es sich um ein ganzes Haus (ὅλη, ὁλόκληρος) handelt, wird in den P. immer betont (Berger a. O. 366). — ἀνεῳγμένης (= βαλλούσης) (εἰς) λίβα: nach Westen hin offen gelegen, d. h. Tür und Fenster habend, frontiert. — **19:** ὑπόγει[ον ὑ]ποπ[έσσιον ἐ]ν: Ergänzung unsicher; gemeint wäre damit ein unterirdisches Gelaß unterhalb des Treppenhauses (Luckhard, Privathaus 69); ein solches erscheint als Mietobjekt auch Flor 15 (ebenfalls aus Herakleopolis, s. o., und Luckhard a. O. 79; Ber.-L. I, S. 135). Allerdings würde man nach ἐ]ν ein καὶ erwarten. — **20–21:** κοιτωνάριν ἕν: κοιτωνάριν (vulgär = κοιτωνάριον, schon in ptolem. Zeit belegbar: Mayser, Gramm. ptolem. Pap. I 260) ist Hypokoristikon von κοιτών (Schlafkammer), hier wie überhaupt in der solche prägnante und gefühlsbetonte Wörter liebenden Vulgärsprache seit der hellenistischen Zeit (s. Hatzidakis, Einleitung 177; W. Petersen, Greek Diminutives in ιον, Weimar 1910) ohne besonderen realen Unterschied vom Grundworte gebraucht, also gleich Schlafkammer. Solche Schlafkammern mit oder ohne Nebenräumen erscheinen sehr oft als Mietobjekte in den Papyri. In den meisten Fällen dürfte demnach die „Wohnung“ des ägyptischen Mieters der Zeit überhaupt nur aus diesem einzigen Raum bestanden

haben (wie bei uns heute aus dem „Sparherdzimmer"), der, da sich im Süden das Leben untertags hauptsächlich im Freien abspielt, in der Regel eben nur zum Schlafen benützt wurde. Das Schlafzimmer unseres Mieters führte den Rufnamen νυμφοταμίον, ein bisher unbelegtes Kompositum von unklarer Bedeutung; „Brautspeicher" (?), vielleicht weil die Haustöchter dort ihre Heiratsausstattung aufzubewahren pflegten? Es liegt im zweiten Stockwerk des Hauses nach Osten hin, also an der Hinterfront. Als Nebenräume werden mitgemietet außer dem ὑπόγειον ὑποπέσσιον (s. o. zu Z. 19) — **23** ἐν τῷ καταγαίῳ (= καταγείῳ: im Souterrain) eine καμάρα, d. i. ein tonnengewölbter Kellerraum (Luckhard, Privathaus 43 ff., 66 ff.; Schütz, Typus 38 ff.) und — **24** ἐν τῷ δώματι, auf dem Flachdache (Luckhard a. O. 69, 74 ff.) eine ἀρτοθήκη, Brotspeicher (ebenso Flor 15, 17; SB 5295, 8. Luckhard a. O. 97). Über die Namen und das Wesen dieser verschiedenen Hausteile vgl. außer den angeführten Werken von Luckhard und Schütz noch Berger 359 ff.; Orsolina Montevecchi, Ricerche di Sociologia ecc: Aegyptus XXI (1941), 106 ff. — **24—26:** μετὰ ἀναλο[γ]ία[ς] τῆς τε αὐ[λῆς καὶ] τοῦ φρέα[τος] καὶ π[αντὸς] δικαίου: mit dem den gemieteten Objekten anteilmäßig zustehenden Gebrauchsrechte an den zur allgemeinen Benützung der Mieter dienenden Immobiliarzubehör, Hof, Wege, Brunnen, Rechten (Servituten) usw., den χρηστήρια καὶ δίκαια, wie es sonst heißt oder kürzer einfach μετὰ παντὸς δικαίου allein: an dem ganzen Hausbestande (s. darüber Berger 364 ff.). — **26—27:** ἐφ' ὅσον β. χ.: s. o. Einl. S. 56 und 58. **27—28:** ἀπο τῆσδε τῆς προγεγρα]μμένης [ἡμέρας: d. h. vom obigen Datum an, also vom Tage der Ausfertigung der Urkunde. — **28—29:** ἐνοικίου (Genet. pretii) — ιβ̄: um einen Mietzins von 12 Goldkeratien (= ½ Solidus) pro anno. — / = γίνεται „macht", „in Ziffern". — **30:** Ἡ — κυρ[ία]: Sanktionsformel. — καὶ — ὡμολόγησα: Stipulatio. — **31:** Subscriptio des Mieters, ergänzt nach dem Rubrum auf dem Vo. — **33:** [Στοι]χεῖ μοι ταύτην τὴν μήσθ(ωσιν) (l. αὕτη ἡ μίσθωσις): Zustimmungserklärung. — **35 f.:** Completio des Notars.

Rubrum auf **Vo.**: Die Ergänzungen ergeben sich aus dem Urkundentext.

II. Pap. Graec. Vindob. 26271

Gut gearbeiteter hellbrauner Papyrus, 24×10·5 cm. Am Anfange defekt. Das Blatt war dereinst einmal quer und zweimal der Länge nach gefaltet gewesen; an den Längsfalten der oberen Hälfte größere Einrisse, sonst, von dem defekten Anfang und einzelnen Abscheuerungen abgesehen, gut erhalten. Tinte dunkelbraun, Schrift eine geläufige zierliche byzantinische Minuskelkursive von derselben Hand wie Pap. Graec. Vindob. 25656 und aus derselben Kanzlei des Notarios Synkritios (vgl. Jahrbuch d. österr. Byz. Gesellschaft II, Wien 1952, S. 17 und Taf. 1) aus dem Ende des 6., wahrscheinlicher aus der ersten Hälfte des 7. Jhs. n. Chr. Sie verläuft parallel mit der Faserung, das Verso unbeschriftet. Die Completio des Notars Z. 19, zum Teil in lateinischen Lettern, stammt anscheinend von einer anderen Hand. Über Herkunft und Erwerbungsjahr des Papyrus ist in den Sammlungsakten nichts vermerkt; da er aus Herakleopolis stammt, dürfte er von dorther 1888 in die Wiener Sammlung gelangt sein.

Der Inhalt der Urkunde ist wiederum ein Wohnungsmietvertrag, nach Formular und Inhalt ganz analog dem oben publizierten aus demselben Ort und ungefähr der gleichen Zeit stammenden Vindob. 31516, nur die Unter-

schrift mit der Zustimmungserklärung des Mieters fehlt. Der Anfang des Blattes mit der üblichen Invocatio und Datierung und dem Beginn des Grußpraeskriptes ist verloren; das Erhaltene beginnt mit dem Namen des Mieters Aurelios Heron, dem hier, was sonst in diesen Praeskripten selten ist, der Name des Vermieters folgt. Dieser ist leider bis auf ein paar Buchstaben verstümmelt (s. u. Einzelbemerkungen zu Z. 1 f.), doch zeigt der erhaltene Rest noch mit Sicherheit, daß der Vermieter eine Frau gewesen, die geschiedene Gattin eines bereits verstorbenen Christophoros, ebenfalls aus Herakleopolis. Mietobjekte sind wieder Räumlichkeiten eines zu dem Besitz der Vermieterin gehörigen Hauses in der Blauen Partei-Straße im Viertel der Kirche des hl. Kyros zu Herakleopolis, und zwar eine im ersten Stockwerk desselben gelegene nordseitige Halle (ἐξέδρα), ein dahinter oder darüber liegendes, nach Osten blickendes Schlafzimmer (κοιτωνάριν) und die „Luft", d. h. der Flachdachraum darüber, sowie eine Speisekammer (ἀρτοθήκη) am Flachdach, die gegen Westen hin frontiert war, mit dem anteiligen Gebrauchsrecht an dem gesamten zum allgemeinen Gebrauch dienenden Hausbestande. Die Vertragsdauer wird wieder vom Ausstellungstag des Vertrages bis auf Widerruf seitens des Vermieters festgesetzt, der Mietzins beträgt pro Jahr ½ Goldsolidus im Kurswert von 11 Goldkeratien. Die Urkunde schließt mit der üblichen Sanktions- und Stipulationsformel, wozu hier auch noch die Absolutio (ἀπέλ(υσα)) tritt, und der Completio des Notars.

× × ×

[1] Αὐρ(ήλιος) Ἥρω(ν) σοι Κ[υ]ρ[ίλλῃ(?) ± 12 Bchst. γ]αμε(τῇ) γενομ[ένῃ |[2] τοῦ μακαρίου Χρ[ιστ]οφόρου γενομένου, |[3] ἀπὸ τῆς αὐτῆ[ς πό]λε(ως) χαί(ρειν). Ὁμολογῶ |[4] μεμισθῶσθαι [παρ]ὰ σοῦ ἀπὸ τῶν ὑπαρ[χό]ντω⟨ν⟩ σοι| [5] ἐν τῇ αὐτῇ Ἡρ(ακλεο)-π(όλει) [ἐν λ]αύρᾳ Βενέτου μ[έρου]ς |[6] ἐν ἀμφόδῳ τ[ῆς] ἁγίας ἐκκλησ[ία]ς |[7] Κύρου ἀπὸ οἰκίας ὅλης βαλλούσης εἰς λίβα |[8] ἐν τῇ πρώτῃ [στ]έγῃ ἐξέδραν μ[ία]ν βάλλουσαν |[9] εἰς βορρᾶ κ[αὶ ὄπισ]θεν (o. ὕπερ]θεν?) αὐτῆς κοιτωνάριν ἓν |[10] ἀνεῳγμέ(νον) εἰς ἀ[πη|λιώτην καὶ τὸν (ο korr. aus ω) ἀέρα αὐτ(οῦ) (αὐτων?) |[11] καὶ ἐν τῷ δώματι ἀρτοθήκην μίαν βάλλουσαν |[12] εἰς λίβα μετὰ τῆς ἀνηλογίας αὐτ(ῶν) ἐκ πάντων |[13] τῶν χρηστηρίων καὶ δικαιωμ[άτ]ων |[14] τῆς αὐτ(ῆς) οἰκίας, ἐφ' ὃν βούλοι χρόνον |[15] ἀπὸ τ(ῆς) σήμερον καὶ προγεγραμμένης ἡμέρας |[16] καὶ ἐφεξῆς, ἐνοικίου κατ' ἔτος χρυσοῦ νομίσμ(α)τ(ος) ἥμισυ |[17] εἰς κεράτια ἕνδεκα / (= γίνεται) χρ^υ ν^ο 𝔏𝔖𝔜 ια̅. Κυρία |[18] ἡ παροῦ(σα) μίσθωσις καὶ ἐπερωτηθ(εὶς) ὡμολ(όγησα) † (= καὶ?) ἀπέλ(υσα) †.

⳩ δι' ἐμοῦ Συγκριτίου συμβουλ(αιογράφου) †

Übersetzung

. . . .

Aurelios Heron (sendet) Dir, Kyr[illa (?) Tochter des . . . . und

geschiedener Gattin des seligen verstorbenen Christophoros, aus derselben Stadt, seinen Gruß.

Ich erkläre, von Dir gemietet zu haben von Deinem Besitz in derselben Heraklesstadt in der Blauen Partei-Straße, im Stadtviertel der heiligen Kyroskirche von einem ganzen gegen Westen hin frontierten Hause im ersten Stockwerk eine nach Norden zu offene Halle und dahinter (darüber?) eine nach Osten blickende Schlafkammer mit dem darüber befindlichen Luftraume und auf dem Flachdache einen nach Westen hin frontierten Brotspeicher samt dem anteiligen Gebrauchsrecht an allen Hausgeräten und -rechten auf solange als es Dir beliebt, vom heutigen, dem oben angegebenen Tage an und für die Folgezeit für einen Mietzins von einem halben Goldsolidus im Kurswerte von 11 Goldkeratien, macht ½ Gs à 11 Gk.; Der vorliegende Mietvertrag ist gültig und auf Befragen habe ich mich damit einverstanden erklärt und die Urkunde als fertig aus der Hand gegeben.

Vor mir, dem Notar Synkritios (scl. ausgefertigt).

Einzelbemerkungen

Z. 1—3: Präskript. Der Anfang mit dem Datum ist verloren, **Z. 1** beginnt αυρηρ^{ω}· — σοι κ[.]ρ[: αὐρ(ήλιος) ἥρω(ν) ist zweifellos als Name des Mieters aufzufassen, von dem folgenden Namen des Vermieters ist nur κ[.]ρ[erhalten; daß es sich um eine Frau handelt, geht aus dem folgenden γ[αμε(τῇ) γενομ[ένῃ „geschiedene Gattin" (s. Preis. Wb. s. v. γίγνομαι 12) hervor. Das κ[.]ρ[kann man zu Κ[ύ]ρ[ᾳ, Κ[υ]ρ[ίᾳ, Κ[υ]ρ[ιακῇ, Κ[υ]ρ[ίλλῃ, Κ[υ]ρ[ιλλοῦτι ergänzen, wenn es nicht als Appellativ σοι κ[υ]ρ[ίᾳ „Dir, der Frau" oder „meiner Herrin" zu fassen ist. In der Lücke darnach wohl ein Patronymikon (Tochter des N. N.) ausgefallen. Der einstige Gatte Christophoros war, wie die Attribute μακαρίου (Preis. Wb. s. v.) und γενομένου (Preis., ebda. s. v. γίγνομαι 14) bezeugen, zur Zeit der Abfassung des Vertrages bereits gestorben. Frauen als Vermieter und Mieter sind in den Papyri recht häufig, s. Zilliacus, 14 Berliner Papyri S. 43, zu Z. 7. Das σοι im Präskript vor dem Namen der Vermieterin ist bedenklich, ich weiß es aber nicht anders zu fassen. — ἀπὸ τῆς αὐτῆ[ς πό]λε(ως), scl. Herakleopolis, bezieht sich auf die Vermieterin. — χαί(ρειν): χς P. — **4:** ἀπὸ τῶν ὑπαρ[χό]ντω⟨ν⟩ σοῖ: entspricht dem ἀπὸ τῶν διαφερόντων αὐτῆς im Vindob. 31516, s. o. S. 61 zu Z. 16 f. — **5—6:** [ἐν λ]αύρᾳ Βενέτου μ[έρου]ς: Straße der Blauen Partei, d. h. der blauen Zirkuspartei (Βένετον oder Βενέτων μέρος: Du Cange, Glossar. s. v.), der bekannten politischen Gegnerin der Grünen Partei (Πράσινον μέρος Lond. 1028, 18 [VII]; Ox 145, 2 [VI]; Du Cange a. O. s. v.). Diese Straße erscheint des öfteren bes. in den Wiener Papyri aus Herakleopolis und aus dieser Zeit (6.—7. Jh.); so Stud. X 197 [VI—VII]; 225 [VIII]; Form. 1179 [VI] 1087 [VIII]; auch Ross.-Georg. III 56, 6 Herakleopol. a. 707. Die Straße befand sich in dem Stadtviertel (ἄμφοδον), das nach einer dortigen Kirche τῆς ἁγίας ἐκκλησίας Κύρου hieß. Diese Kirche war m. W. bisher unbekannt. — **7:** ἀπὸ οἰκίας ὅλης: s. o. S. 61 zu Z. 17 f. — βαλλούσης εἰς λίβα „gerichtet", „sich wendend" nach Westen s. o. S. 61 zu Z. 18. — **8:** ἐξέδραν: laubenartiges Gelaß, Halle; s. Luckhard, Privathaus 77 f.; Schütz, Typus 14 f., 17 f.; Berger 360, Anm. 134. Sie befindet sich hier im ersten Stock und war nach Norden zu offen. Dahinter oder darüber (ὄπισ]θεν oder ὑπερ]θεν Z. 9) befand sich die mitgemietete Schlafkammer (κοιτωνάριν s. o. S. 61 f. zu Z. 20 f.); sie war nach Osten hin „offen", d. h. hatte an ihrer Ostwand Tür und Fenster. — **10:** τὸν ἀέρα αὐτ(οῦ), wenn die Schlafkammer ü b e r der Veranda gelegen war, wenn h i n t e r derselben (Schütz, Typus 17) müßte man wohl αὐτ(ῶν) lesen; in letzterem Falle hätte das Haus nur e i n Stockwerk, in ersterem wohl zwei gehabt. Die „Luft", die hier mitgemietet wird, ist als der Flachdachraum (δῶμα) zu verstehen, der sich über den Mietobjekten befindet und dem Mieter ebenfalls zur Verfügung stehen soll; Berger 360, Anm. 135. — **11—12:** καὶ — λίβα: s. o. S. 62 zu Z. 24. — **12—14:** μετὰ τῆς ἀνηλογίας (ebenso Lond. 1369, 14 = ἀναλογίας) αὐτ(ῶν) ἐκ πάντων τῶν χρηστηρίων καὶ δικαιωμ[άτ]ων τῆς αὐτ. οἰκίας: s. o. S. 62 zu Z. 24 f.; δικαιώματα statt δίκαια ist m. W. in den Papyri bisher unbelegt. — **14:** ἐφ' ὃν βούλοι (l. βούλει) χρόνον: s. o. S. 56. — **15 f.:** ἀπὸ — ἐφεξῆς: „von heute und dem oben, näml. im Datum, angegebenen Tage an und in der Folgezeit": byzantin. Vielrederei ähnl. Arch. III 418, 53 [VI] u. ö. — **16—17:** ἐνοικίου κατ' ἔτος χρυσοῦ νομίσμ(α)τ(ος) ἥμισυ (ἡμίσου, ἡμίσεως?) εἰς κεράτια ἕνδεκα / χρυ νο L& 7 ια (L = ½, & unklares Zeichen, εἰς (?), 7 Sigle für κεράτιον: „½ Solidus im Kurswerte von (gerechnet zu) 11 Keratien." Diese Wendung scheint in unserer Zeit vereinzelt zu sein, begegnet aber wiederholt in den ptolemäischen Papyri zur Angabe des Kurses, in dem Kupfer im Verhältnis zum Silber steht (Mayser, Gramm. ptolem. Pap. II, S. 372, 12 ff., 418, 6 ff.). Sie entspricht den in byzantinischen Papyri in diesem Zusammenhang üblichen Wendungen mit ἀπό oder ἔχον, z. B. SB 5320, 15 νο(μίσματα) ... ὄβρυζα, ἕκαστον ἀπὸ κερατίων εἴκοσι τριῶν; 4497, 24 χρ(υσίου) νο(μίσματος) α̅ ἔχοντος κερ(άτια) κα̅; 4490, 20 χρυσίου νομισματίου ἓν ἀρίθμιον ἔχον κεράτια εἴκοσι τρία und kommt im Effekt der bekannten Formel mit παρὰ κεράτια × (vgl. darüber W. Kubitschek, Numismat. Zeitschrift XXIX (1897), Wien 1898, 166 ff.) zur Bezeichnung der Differenz bei Kursangaben (Agio) gleich (also χρυσοῦ νομίσματος ἥμισυ εἰς κεράτιο ια̅ = χρ. νομ. ἥμισυ παρὰ κεράτιον ἕν.). Die Vermieterin will offenbar den Zins nicht in Silber (Keratien = siliquae wurden nur in Silber ausgeprägt), sondern in Gold ausbezahlt haben, und zwar in einem halben Solidus (semis, semissis); da dessen Wert schwankte, wird der Kurs ausdrücklich festgesetzt, gelegentlich wird in solchen Fällen auch noch Prüfung durch den Wägebeamten (Zygostaten) auf einer amtlichen Goldwaage (in Alexandrien u. s.) verlangt. Der Betrag selbst entspricht den damals üblichen Mietzinsen, s. o. S. 57. — **18:** ἀπέλ(υσα): Absolutionsformel: absolvi, dimisi; s. P. M. Meyer, Jur. Pap. 113; Preis. Wb. s. v. ἀπολύω 13. Das kreuzförmige Zeichen vor ἀπέλ(υσα) vielleicht eine Abkürzung für καί. Auffallend ist, daß die Unterschrift und Zustimmungserklärung des Mieters (s. o. S. 56) hier fehlt; sie fehlt ebenso auch Ox 1889 v. J. 496. — **19:** Kompletion des Notars Synkritios; s. o. S. 56.

[1]) Zuletzt verzeichnet von Józef M o d r z e j e w s k i in The Journal of Juristic Papyrology ed. by R. Taubenschlag VII—VIII, Warszawa 1954, 217, Anm. 29.

POLYCHRONIS K. ENEPEKIDES / WIEN

AUS WIENER UND PARISER HANDSCHRIFTEN

Beiträge zu den griechisch-abendländischen Beziehungen im 16. Jahrhundert

I.

Über die Echtheit eines Empfehlungsschreibens des Patriarchen Theoleptos II. von Konstantinopel und dessen Fühlungnahme mit Martin Crusius. Codex Suppl. Gr. 141 der Österreichischen Nationalbibliothek

Als in den Sitzungsberichten der Athener Akademie die Abhandlung Mystakides'[1] über den Besuch zweier Griechen bei Martin Crusius in Tübingen im August des Jahres 1586 erschien, tadelte Heisenberg in einer kurzen Besprechung[2] mittelbar die Gutgläubigkeit des Verfassers und warf zugleich die Echtheitsfrage der zwei patriarchalischen Empfehlungsschreiben auf, die die Griechen bei Crusius vorwiesen, um leichter und rascher zu dem nötigen Lösegeld für die Befreiung der in türkische Gefangenschaft geratenen Landsleute oder Verwandten zu kommen.

Über die Vorgeschichte dieses griechischen Besuches hat uns Hans Gerstinger auf Grund des in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrten Briefwechsels ihres damaligen Präfekten Hugo Blotius mit Crusius reichhaltiges Material geliefert, das durch eine Einleitung in die Verhältnisse des griechischen Volkstums zu jener Zeit in das richtige Licht gesetzt und in die geeignete historisch-philologische Atmosphäre eingebaut wurde[3]. Diese zwei sich ergänzenden Arbeiten Mystakides' und Gerstingers haben sich gekreuzt, denn keiner der beiden Verfasser erwähnt etwas von der Schrift des anderen.

Nun habe ich bei meiner Beschäftigung mit den Supplementa Graeca der Nationalbibliothek in Wien bemerkt, daß der Kodex 141 eine augenscheinlich kalligraphische Wiedergabe des Empfehlungsschreibens des Patriarchen Theoleptos II. darstellt, welches einer der beiden Griechen, der Athener Emmanuel, in der Hand gehabt hatte. Über die Provenienz dieses Kodex und dessen kleine Wanderungen vom Handschriftenkästchen zum Sammelkodex innerhalb der Nationalbibliothek in Wien hat uns sachlich Josef Bick berichtet[4]. Der Kodex ist sicherlich im Besitze des Blotius gewesen, wie es

die von seiner eigenen Hand beigefügte lateinische Inhaltsangabe auf der Kehrseite desselben erweist.

Die Geschichte der zwei Griechen in Wien sowie der patriarchalischen Urschrift läßt sich leicht rekonstruieren. Nachdem Blotius das Empfehlungsschreiben des Patriarchen zur Einsicht genommen hatte, schrieb er es selber ab oder ließ es sich durch einen Scriptor der Hofbibliothek abschreiben und ordnete die Kopie in seinen Privatbriefwechsel ein. So ist die Abschrift nach seinem Tode im Jahre 1608 mit seiner gesamten Briefsammlung in die Hofbibliothek gelangt und im Jahre 1912 unter der Signatur Suppl. Gr. 141 kodifiziert worden.

Von demselben Patriarchenbriefe machte sich auch Crusius eine Abschrift, wobei er, Kleinmaler wie er war, das patriarchalische Siegel nachzuzeichnen versuchte, das auf der Wiener Abschrift gänzlich fehlt.

Mystakides gibt in seiner erwähnten Schrift aus Cod. Tubing. Mh 466, Bd. III, S. 413 ff. je eine Schwarzweißaufnahme von zwei Schreiben der Patriarchen Jeremias II und Theoleptos II wieder, ohne sich von den darin vorkommenden Fehlern zu der Ansicht verleiten zu lassen, beide Briefe seien „freche" Fälschungen. Was die Echtheit des Jeremias-Schreibens betrifft, das der Grieche Konstantinos Astella in der Hand gehabt hatte, vermag ich nichts zu sagen, da das darin vorkommende Datum nicht mit Jeremias' Patriarchatsjahren übereinstimmt, was auch das Befremden Crusius' erweckte.[5]

Dem schweren Vorwurf Heisenbergs[6] „es hätte auch gesagt werden sollen, daß die beiden angeblichen Griechen Schwindler aus der Levante waren, auf deren Lügen der gutmütige Crusius hereinfiel, und die Empfehlungsschreiben der Patriarchen seien freche Fälschungen mit grammatischen Fehlern und die Namen a Stella und mužik hätten wohl erst ihre Träger so frisch fröhlich gräzisiert", kann man nicht ohne weiteres zustimmen, besonders was den Μουζίκιος betrifft, der heute noch als Familienname in der abgekürzten Form Μουζίκης oder Μουζῖκος zu treffen ist. Zur Echtheit des Theoleptosschreibens möchte ich folgende Gedanken und Unterlagen anführen.

Die grammatikalischen oder syntaktischen Fehler in dem patriarchalischen Empfehlungsschreiben — zufällig sind sie im vorliegenden Brief gering — können nicht als schwerwiegende Argumente gegen die Echtheit eines solchen Schreibens aus dieser Zeit angeführt werden[7]. Denn man muß dabei bedenken, daß solche Briefe zu jener Zeit an der Tagesordnung waren und massenhaft ausgestellt wurden, um möglichst rasch der Not der in türkischer Gefangenschaft schmachtenden Griechen abzuhelfen. Man darf auch von den Schreibern des Patriarchats besonders in der damaligen Zeit nicht immer tadellose und gründliche Kenntnis der Kanzleisprache verlangen. Die

Briefe wurden nach einem festgelegten Formular ausgefertigt, wobei der jeweilige Fall des Ansuchenden die Sprachkenntnisse und die Ausdrucksfähigkeit des Schreibers in Verlegenheit brachte. Die Unterschrift des Patriarchen war, so stelle ich mir vor, in dessen Abwesenheit für solche belanglose alltägliche Fälle in blanco verfügbar.

Gedeon[8] spricht von fünf ihm bekannten Urkunden des Theoleptos II., drei davon sind Empfehlungsbriefe. Der Verfasser erwähnt leider nicht, ob die bekannten Briefe irgendwo in der Urschrift erhalten sind. Wäre es der Fall, so könnte man durch einen Vergleich der Menologem-Unterschriften die Echtheit des Wiener, bzw. Tübinger Briefes, beweisen oder in Abrede stellen.[9] Ich glaube aber, daß für die Echtheit dieser Patriarchenurkunde als ein unmittelbarer Beweis die Tatsache gelten kann, daß Crusius die Unterschrift des Patriarchen schon kannte, ehe ihm das vorliegende Schreiben vorgewiesen wurde. Aus seinen Annales Suevici (Liber XII partis III, p. 797) erfahren wir folgende interessante Nachrichten:

„Maij 15. 1586. Duo Graeci adveniebant: Michael, Sacerdos Leodoricij, oppidi sub Triccensi Episcopo, bidui itinere ab Athenis .... Habebat Epistolas commendatitias Michael Graecas tres. 1. *Patriarchae Constantinopolitani Theolepti:* cui subscripserant alii etiam Patriarchae: Alexandrinus Sylvester, Antiochenus Ioachimus, et Gabriel Iustinianae primae Achridanus. 2. Sylvestri, Alexandrini Patriarchae. 3. Gabrielis, Archiepiscopi Philadelphia, Venetiis. Fuerant Patriarchae illi tunc in magna Synodo Constantinopoli: quando pro Pachomio Patriarcham fecerunt Theoleptum, οὗ τῷ προσώπῳ πανόμοιον τοὐμὸν εἶναι, ὁ Μιχαὴλ ἔλεγεν."

Das Motiv des συστατικὸν ist fast immer das gleiche. Crusius setzt fort: „Verba Theolepti, cur λύτρον quaerat Michael." Wir geben den Inhalt wieder, damit der Leser den Stil und die fast stereotypen Formulierungen der Empfehlungsbriefe dieser Art feststellen kann. Die eingeklammerten lateinischen Wörter stammen von Crusius und dienen zum besseren Verständnis des Griechischen.

„Δέξασθε καὶ τὸν ἀπὸ τῆς ἐπαρχίας τοῦ ἱεροφιλεστάτου ἐπισκόπου (Iacobi) Λεογωρικίου (schreibe Λιδωρικίου) πρεσβύτερον, κύριον Μιχαήλ, οὗ ἡ ἐπ' ὀνόματι τιμωμένη τῶν πανενδόξων ταξιαρχῶν Archangeboru (schreibe Archangelorum) Michaelis, Gabrielis, etc. ἐκκλησία, τῇ πολυχρονίᾳ σεσαθρωθεῖσα, πτῶσιν ἠπείλει. Θείῳ οὖν ζήλῳ κινηθεὶς οὗτος ὁ πτωχός, ἀνεκαίνισεν αὐτήν. Καὶ φθονηθεὶς παρὰ τῶν ἔξω (a Turcis, extra Ecclesiam versantibus) ὑπέπεσεν εἰς μυρίους πειρασμούς. Μόλις δὲ ἐδυνήθη καὶ ἐλύτρωσεν ἑαυτὸν καὶ τὴν ἐκκλησίαν αὐτὴν τῶν χειρῶν αὐτῶν, ἐξοδιάσας (expendens) ἄσπρα χιλιάδας δέκα πέντε καὶ ἐπέκεινα, δι'ἃ ἔχει ἐγγυητὰς τινὰς τῶν χριστιανῶν καὶ τὴν γυναῖκα (nomine Σταματοῦν) καὶ τὰ παιδία αὐτοῦ (Ioan. et Georgium) καὶ τὰ ὅσα κέκτηται κτήματα. Διὸ προστρέχει πρὸς ὑμᾶς, ἐλεημοσύνης δεόμενος etc."

Aber auch später gelangten Empfehlungsschreiben von Theoleptos in Crusius' Hände. (Vgl. Annales Suevici, Liber XII, Par. III, p. 803 u. 805.) Der Kontakt wurde in dieser Form auch später, als Theoleptos nicht mehr Patriarch war, fortgesetzt, wie aus den nachstehenden Eintragungen Crusius' in seine „Annales Suevici" am 14. Dezember des Jahres 1587 hervorgeht:

„1587. Dez. 14. Graecus quidam, Ἰάκωβος Miloita huc venit λύτρον et ipse quaerens. Commendatitias habebat a Patriarcha Theolepto, mense Jul. Indikt. 13 datas, quibus subscripserat etiam Sylvester Alexandrinus, Ioach. Antiochenus et Gabriel Achridanus."

Aus dem Vorhergehenden wird ziemlich klar, daß Crusius, dem die Unterschrift des Theoleptos wohl vertraut ist, mittelbar, durch einen Vergleich oder unmittelbar durch Anfragen an seine in Konstantinopel lebenden griechischen Freunde, im Kreise des Patriarchen, oder an seine zahlreichen Besucher in Tübingen, eine Fälschung oder Täuschung dieser Art bald hätte entdecken und auch in seinem Tagebuch notieren müssen.

Um diese Skizze der Beziehungen zwischen dem griechischen Patriarchen und Crusius noch in einer Richtung zu erweitern, erscheint es nun angebracht, die Anfänge derselben hier anzudeuten. Über die Wahl des Theoleptos II. besitzen wir die briefliche Mitteilung des Protonotarios Theodosios, der in einem aus Konstantinopel mit 1. März 1585 datierten und an Martin Crusius gerichteten Brief folgendes berichtete:[10]

„Ψήφῳ δὲ συνοδικῇ ἐξελέγη διὰ τὸν πατριαρχικὸν θρόνον, ὁ πανιερώτατος μητροπολίτης Φιλιππουπόλεως, κύριος Θεόληπτος· ἀνὴρ σπουδαῖος καὶ ὑπὲρ τὰ ιε' ἔτη καλῶς ποιμάνας τὸν τοῦ Κυρίου λαόν ἐν τῇ Φιλιππουπόλει καὶ δείξας πολλὰ προτερήματα τῆς αὐτοῦ γνώμης."

Wenn man bedenkt, daß die Wahl am 27. Februar 1585 stattgefunden hatte, so kann man sich den regen Verkehr des Tübinger Gelehrten mit seinen zahlreichen griechischen Freunden lebhaft vergegenwärtigen, die sich schon drei Tage später beeilten, ihm diese Neuigkeit sogleich zu melden.

* * *

Obwohl der Inhalt des Suppl. Gr. 141 schon durch Mystakides aus dem Tübinger Kodex bekannt geworden ist, ebenso die Nachrichten, die die zwei Griechen Crusius über die Lage ihrer Landsleute und verschiedener Städte des unter türkischem Joch schmachtenden Griechenland mitteilten, halte ich es trotzdem für zweckmäßig, bei dieser Gelegenheit die genannten Schriftstücke aus Quellen, die sich teilweise auf österreichischem Boden befinden, wiederzugeben; ersteres aus dem erwähnten Kodex 141 des Suppl. Gr. der Nationalbibliothek in Wien, letzteres aus Crusius' Annales Suevici. Beide Stücke bieten dem Leser wichtige Belege über die furchtbare

Lage der Griechen, die ihr Volkstum während der dunkelsten Periode ihrer Geschichte nur durch zwei Faktoren retten konnten, durch ihre Religion und ihre Sprache.

I.

Empfehlungsschreiben des Patriarchen von Kpl Theoleptos II. (1585–1586) für den Athener Emmanuel (Mousikios).

Die kirchlichen sowie die Zivilbehörden werden gebeten, Emmanuel ihre Hilfe angedeihen zu lassen, damit er zu dem nötigen Lösegeld von 70.000 Aspra für seine in türkische Gefangenschaft geratenen Verwandten kommen kann.

† Θεόληπτος ἐλέῳ Θεοῦ ἀρχιεπίσκοπος |[2] Κωνσταντινουπόλεως, νέας Ῥώμης καὶ |[3] Οἰκουμενικὸς Πατριάρχης

Οἱ ἁπανταχοῦ εὑρισκόμενοι ἱερώτατοι μητροπολῖται, θεο|[4]φιλέστατοι ἐπίσκοποι, εὐλαβέστατοι ἱερεῖς καὶ τιμιώτατοι |[5] ἄρχοντες, καὶ ἅπας ὁ τοῦ κυρίου χριστώνυμος λαός, |[6] υἱοὶ κατὰ τὸ πνεῦμα ἀγαπητοὶ τῆς ἡμῶν μετριότητος, |[7] χάρις εἴη ὑμῖν καὶ εἰρήνη καὶ ἔλεος ἀπὸ θεοῦ παντο|[8]κράτορος· δέξασθε καὶ τὸν παρόντα χριστιανὸν ἐμμα|[9]νουῆλον, τὸν ἐξ ἀττικῆς πόλεως, εὐγενὴς γὰρ καὶ αὐτός, |[10] ἐκ γένους περιφανοῦς, ἐρχόμενον διὰ τὴν αἰχμαλω |[11] σίαν τῶν δύο αὐτοῦ ἀδελφῶν, καὶ γυναικῶν, καὶ ἔξη αὐτῶν παίδων, συκοφαντισθέντων |[12] (δὲ) καὶ αὐτῶν |[13] παρὰ τῶν ἔξω ἀδίκων, καὶ πολλὰ δεινὰ ὑποστάντων, |[14] ἔτι καὶ πάσχωσι διὰ τῶν ὑποδεξαμένων ἑπτακαίδεκα |[15] αἰχμαλώτους χριστιανοὺς ἐν τοῖς οἴκοις αὐτῶν καὶ |[16] ἀναπέμψαι αὐτοὺς εἰς τὰ πάτρια, καὶ λαβὼν πάντα τὰ |[17] ὑπάρχοντα αὐτῶν σὺν μιᾷ αὐτῶν//νῆα σῖτον πεφορτω|[18]μένῃ, ἅμα δὲ καὶ ἁπαξάπασιν αὐτοῖς. νῦν δὲ καὶ εὑρίσκον|[19]ται αἰχμάλωτοι εἰς τὴν εὐβοίαν πόλιν καὶ αἰτοῦσι διὰ τὴν |[20] αὐτῶν [σωτηρίαν]λύτρων ἀσπρῶν χιλιάδας ἑβδομήκοντα· μὴ |[21] ἔχοντες δὲ οἱ ταλαίπωροι, ποῦ τὴν κεφαλὴν κλίνωσι καὶ |[22] τί ποιῆσαι, ἀποδοῦναι [τὸ] αὐτῶν χρέος καὶ τῆς αἰχμαλωσίας |[23] ἐλευθερωθῶσι, ἀπέστειλον τὸν αὐτῶν ἀδελφόν, ὅστις μόλις |[24] ἠδυνήθη καὶ ἐλευθερώθη τ(ῶν) χειρῶν αὐτῶν, πρὸς ὑμᾶς ||[25] τοὺς ἐλεήμονας καὶ φιλέλληνας, χριστιανούς, ἐλέους |[26] καὶ βοηθείας ἕνεκα. Ὅθεν ἀσμένως καὶ ἱλαρῷ τῷ προ|[27]σώπῳ μετὰ πάσης εὐνοίας ὑποδεξάμενοι αὐτόν, ἐπίδοτε |[28] καὶ ἐλεημοσύνην τὴν πρέπουσαν ἕκαστος κατὰ τὴν |[29] ἰδίαν δύναμιν καὶ ἀγαθὴν προαίρεσιν, ἵνα διὰ τῆς ὑμε|[30]τέρας ἐλεημοσύνης δυνηθῇ μὲν καὶ αὐτὸς πληρῶσαι |[31] τὸ αὐτῶν χρέος καὶ τῆς αἰχμαλωσίας ἐλευθερώσῃ |[32] τοὺς αἰχμαλώτους, κινδυνεύοντας εἰς τὴν εὐσέβειαν αὐ|[33]τῶν, ἐν τοῖς ἐξωτερικοῖς ὄντας· ὑμεῖς(δὲ)τὸν μισθὸν ἐκ |[34] θεοῦ ἀξίως ἑκατονταπλασίονα ἀπολάβοιτε, καὶ ζωὴν τὴν |[35] αἰώνιον κληρονομήσοιτε· οὗ ἡ χάρις καὶ τὸ ἄπειρον ἔλεος |[36] εἴη μετὰ πάντων ὑμῶν. |[37] ῳ μηνὶ ἰου(νί)ῳ ἰν(δικτιῶν)ος ιγ :. †

Fol. 4^{v}: (Durch die Hand wahrscheinlich von Blotius) Theolepti|Patriarchae|Constantinopolitani|Testimonium|Emanueli|Athenie(n)si datum.

[11]| συκοφαντηθέντων M(ystakides) [14]| πάσχουσι M [20]| αὐτῶν λύτρωσιν M [23]| ἐπέστειλαν M [24]| ἠλευθερώθη M [34]| ἀξίου M [37]| Indictio 13 anno 1585 mense Junio M

Aus den Nachrichten, die die zwei Griechen dem Crusius über die Lage ihrer Heimat während des 16. Jahrhunderts mitteilten (Ann. Suev. Liber XII. Partis III. S. 798), erfahren wir folgendes:

„Aug. 27. [1586]. Duo Graeci venere: Constantinus Astellas Constantinopolitanus et Manuel Musikius Atheniensis. Reddiderunt mihi litteras sui commendatrices. 1. Ioan. Lowenclaij: 2. Hugonis Blotii, D. Bibliothecarij Viennae Imperatoris Romani. Patriarchicas Graecas commendationes habebant. Prior, Hieremiae: posterior, Theolepti. Causa calamitatis illorum ponebatur: quod clam Christianos fugitiuos a Turcis apud se occultassent.

Ex eis annotata:
Chalkis, insulae Euboeae ciuitas, hodie Εὔβοια dicta, magnitudine Tybingam aequat. Interfuit Graecae meae Lectioni Manuel, lib. 7 die proelio nauali Atheniensium et Syracusanorum. Postridie (27. Aug.) mecum interfuerunt ambo concioni D. Cancellarij. Dicebant, adhuc Comnenorum familiam esse Constantinopoli, viventes suis reditibus.

Athenis praecipui viri semper Venetijs negotiantes, sunt:

Παλαιολόγος τοὔνομα καὶ τὸ γένος. Νικολὸς ὁ ἀδελφὸς αὐτοῦ. Βουρβῆς καὶ υἱὸς αὐτοῦ Ἰωάννης. Ἀγγελῆς Ποδαρᾶς, Θεοδωρῆς Γιαλούρης. Τομπρωτής. Ἰωάννης Χρύσης. Μανοῦσος Καλαποδᾶς. Γιαννάκις (Iohannulus) Καβαλούρης. Καστακάλης. Πιέρος τοῦ Μαμᾶ. Καντίλης Γουέμης. Βεστάρχης. Δημήτρης Ζονός.

Οἱ Ἀγαρηνοί, Turcae semper bellum cum Persis gerunt sed Persa vincit.

Inter Turcas et Graecos Constantinopoli, nulla est discordia sed tranquillitas. Sic et in ceteris locis.

Ἡ Κορώνη. Corona. C. Peloponnesi, πόλις ὡραία, pulchra est. Totam incolunt Agareni. Oleo abundat. Extra Coronam habitant Christiani et Judaei. Turcis pax cum Christianis est: cum Judaeis non: ἀλλὰ ὥσπερ οἱ κύνες μετὰ τῶν γαλῶν.

Urbs Priami (Troia) coepit ἀνακαινίζεσθαι, instaurari a Christianis. In Sigeo promontorio, quod vocant Gianitzarin, duo pagi sunt, δύο χωρία.

Tenedus, paruum oppidulum est, ab Agarenis habitatum. Christiani extra habitant. Ἐκφέρει πλεῖστον οἶνον καὶ καλόν.

Lemnus habet ἄστυ μέγιστον maximam urbem, a Turcis habitatam. Christianis foris habitantibus. Deinde, ξ' περίχωρα pagos. Plurimas habet naues sed arborem nullam.

Scyrus, insula est amoenissima quam soli christiani incolunt. Copiam vini profert.

Maria Astella, avia Constatini huius, vixit CXXX annos. Ipse hic Ἀστέλλας mihi pinxit Calliupolin (a solis Turcis habitatam) et Konstantinopolin παχυμερέστερον.

Fuit ipse Constantinopoli et Trapezunte et Caphae et Amasiae. Ambitus primae est 18 milliarium Italikorum. Secundae 5. Tertiae vero 4. Sed Amasia parva est καὶ τρισβάρβαρος (inquit) maxime barbara. In qua linguae Mengrelicae (Colchicae) usa est. Et Caphae et Trapezunte sunt Christiani, non modo Turcae. Ecclesia Constantinopolitano Patriacha subiecta. Graece loquntur. Trapezus sunt 2 civitates, Trapezus et Erisa. Utraque habet Metropolitanum, sicut et Capha. Prouerbium:

Μαύρη ρόγα, μαύρη ἡμέρα: Nigra uva, nigra dies: ὅτι ὁ χειμῶνας ἔρχεται· quod hiems veniat. Haec ex illis.

II.

Verfasser und Inhalt des unedierten Suppl. Gr. 139. Ein Brief aus Wien an Maximos Margunios vom 21. Oktober 1589

Der wenig bekannte und noch weniger verwertete Bestand des Suppl. Gr. der Österreichischen Nationalbibliothek enthält unter der Signatur 139 einen Brief, dessen Adressat der Bischof von Kythera, Maximos Margunios (1549—1602), ist.[1]

Der Absender des Briefes ist an keiner Stelle eindeutig angegeben. Am Schlusse des Schreibens steht der ausdrückliche Wunsch des Absenders, das für ihn bestimmte Antwortschreiben solle an den Beichtvater der 'Königin von Frankreich' gerichtet werden.

Wer ist nun der Verfasser dieses Briefes, der mit soviel Vorsicht seine Person verbergen will?[2]

Ich gebe zunächst den Inhalt dieses Original-Schreibens bekannt, aus dem man viele Anhaltspunkte für die endgültige Feststellung seines Verfassers gewinnen wird. Das Blatt, worauf der Brief geschrieben ist, war in heutigem Briefformat gefaltet und wurde später mit einem Einband versehen.[3] Aufschrift und Inhalt sind von der gleichen Hand geschrieben; erstere lautet:

† Τῷ σοφωτ(άτῳ) καὶ θεοφιλεστάτῳ μοι π(ατ)ρὶ |
κυρίῳ μαξίμῳ τῷ μαργουνίῳ, ἐπι|σκόπῳ κυθήρων: —

Den umseitig stehenden Inhalt gebe ich unter Beibehaltung der Orthographie des Originals und dessen Eigentümlichkeiten wieder:

† Τῷ θεοφιλεστάτῳ καὶ σοφωτάτῳ μοι π(ατ)ρὶ κυρίῳ μαξίμῳ, κυθήρων ἐπισκόπῳ.
† |[2] Πολλὰ καλὰ ἦτον λαλημένος ἐκεῖνος τοῦ αἰσώπου ὁ λόγος, ὁποῦ εἶπεν ὅταν τὸν ἐρωτήσασιν ποῦ |[3] ὑπάγει ἀπεκρίθη, ὅτι δὲν ἠξεύρει· ἐπειδὴ καὶ ἐγὼ δραμάϊ τὸ αὐτὸ ἔπαθα· ἔχοντας |[4] τὸν σκοπὸν μου εἰς τὴν Τιβύγγιαν καὶ τῶρα νὰ εὑρίσκωμαι ἐν τῇ Βιέννα. Καὶ τὸ αἴτιον |[5] τοῦτο· ἀργήσαμεν ἕνα καὶ ἥμισυν μῆνα νὰ ἔλθωμεν ἕως ἐδώ, ἀπὸ τὴν Βενετίαν. |[6] Καὶ ἐδῶ μᾶς ἐπίασεν ὁ χειμῶνας τῆς ἀλαμανίας. Πλὴν ἐγὼ συνδρομῇ πατρικῶν |[7] μου πνευματικῶν εὐχῶν, μένω εἰς τὴν

ἀκαδημίαν τοῦ καίσαρος καὶ διεβάζω τὴν λατινικὴν γλῶτταν |[8] ἀπὸ κάποιους γραικολατινοδιδασκάλους, μὰ ἀκόμη δὲν κατέχω ἂν διεβάσω καὶ ἄλλο τίποτες |[9] ἀπ'αὐτοὺς εἰς ἑλληνικὴν γλῶτταν· καὶ μοῦ κάμνει ταῖς ἐξόδους ἡ ριγγίνα τῆς φράντσας, |[10] ἔχοντας συνδρομητὴν εἰς τοῦτο τὸν πν(ευματι)κόν της πατέρα, Φά(τερ) μιχήλιον, τωόντι θεῖον καὶ |[11] πν(ευματι)κὸν ἄνδρα. Καὶ κατοικῶ εἰς τὴν συνοδίαν του, ὡσὰν εἰς κόρφον θ(εο)ῦ· μένοντας |[12] κατὰ ἔργα καὶ κατὰ λόγους ἀσάλευτα, μάλιστα καὶ τιμημένα τὰ ἤθη μου καὶ τὰ δόγματά μου. |[13] Καὶ ἂν ἡ ἁγία σας κατὰ πάντα εὐχή μου βοηθήση, λογιάζω πῶς θέλω συμπεράνειν ἐδῶ |[14] τὸ θέλημά μου χωρὶς κανέναν ὑποπτευόμενον κίνδυνον· εἰ δὲ πάλιν ὅ,τι |[15] φωτίσει ὁ θ(εὸ)ς καὶ ὅ,τι θέλομεν διδαχθῆναι ἀπὸ τιμίων σας γραμμάτων π(ε)ρὶ τῶν ἐλπιζομένων ὑπὸ Πέτρου βοε|[16]βόδα· περὶ δὲ τῶν τιμίων σου συγγραμμάτων ἀκόμη δὲν ἔκαμα σκέψιν· διότι εἶναι |[17] καὶ ἐδῶ κοντά μας στάμπα ὁποῦ τὴν κυβερνοῦσιν, ἐκεῖνοι ὁποῦ ἐλπίζομ(εν) νὰ μὴν ἐναντιωθοῦν. |[18] καὶ διὰ τοῦτο μὴν ἔχει καμίαν φροντίδα ἡ θαυμασία σου κεφαλή. Ἐπειδὴ' οὐ μὰ γὰρ υἱὸν πατρὶ |[19] θεῷ φίλον, ὧτε σύ, πάτερ, εὐχόμενος χριστιανοῖς θεοπροπίας ἀγορεύεις, οὔτις ἐμεῦ ζῶντος |[20] καὶ ἐπὶ χθονὶ δερκομένοιο, τούτοις παρ' ἐμοὶ βαρείας χεῖρας ἐποίσει συμπάντων ἰταλῶν |[21] οὐδ'ἢν τὸν πρώτιστον εἴπης, ὅς μέγ' ἄριστος, ἐν ἰταλοῖς πολλὸν εὔχεται εἶναι'. ἄλ(λ)ο δὲ παρακαλῶ την |[22] νὰ ἀναγκάση τὸν μοναχὸν ἰεζεκιὴλ νὰ ἔλθη νὰ μὲ εὕρη, ἐνθυμίζοντάς τον νὰ σοῦ εἰπῆ μὲ τὶ λόγον |[23] ἐμίσευσεν ἀντάμα μου ἀπὸ τοὺς κορ(υ)φοὺς, καὶ πῶς εὑρίσκετον τόσον καιρὸν εἰς τὴν ἔξοδόν μου· |[24] ἂν ἐρωτᾶτε διὰ τὸν κύριον Ἱερεμίαν τὸν οἰκουμενικόν, ἐγράφηκεν βέβαια ἀπὸ τὴν Μοσχοβίαν, π(ῶς) |[25] διὰ κάποιους πολέμους ὁποῦ ἀκοσθήκασιν ὅτι ἐσύκωσεν ὁ τοῦρκος κατὰ τῶν λεχῶν, παραμένει |[26] εἰς τὸ Λώβι· ὄχι ἄλλο διὰ τῆς ὥρας, αἱ δὲ θειόταταί σ(ου) εὐχαὶ εἴησαν μεθ'ἡμῶν. Ἀπὸ Βιέννας |[27] αφπθ' ὀκτωβρίου κα'. Καὶ τὰ πρὸς ἐμὲ γραφόμενα ἔστωσαν εἰς τὸ ὄνομα τοῦ π(ατ)ρ(ὸ)ς μιχήλι κομφεσόρ(ου) |[28] τῆς ριγγίνας.

Betrachten wir zunächst den Inhalt als Ganzes. Es handelt sich in der Hauptsache um einen Reisebericht und Nachrichten, wie man sie gerne den Seinigen zukommen läßt, die nichts anderes enthalten und vermitteln sollen als die ersten Eindrücke des fremden Ortes und der neuen Lebensverhältnisse. Wir haben es also mit dem Brief eines jener Griechen zu tun, die damals, gegen Ende des 16. Jh., in Europa umherzogen, entweder studienhalber oder häufiger, um für die in türkische Gefangenschaft geratenen Landsleute Hilfe und Gunst der Griechenschwärmer in Form eines Lösegeldes in Anspruch zu nehmen.

Sprachlich läßt der vulgärgriechische Text den Einfluß der italienischen Sprache (Zeile 3: 'ὁραμάι') erkennen.

Als Ausgangspunkt des Reisenden läßt sich eindeutig Venedig feststellen. Zu der Reise, die er in Gesellschaft verbrachte, brauchte er nach eigener Angabe von Venedig bis Wien 45 Tage. Wenn die Zahl der Tage richtig ist,

dann wäre unser Wanderer am 6. September 1589 noch in Venedig und sehr wahrscheinlich beim Bischof Maximos Margunios gewesen, zu dem er sich in Treue bekennt und an den er auch vorliegenden Brief gerichtet hat. Wir erfahren noch aus dem Schreiben, daß der Verfasser die Stadt Tübingen als Reiseziel vor Augen gehabt hatte. Für die Griechen jener Zeit war mit dem Namen der schwäbischen Stadt Tübingen der des Martinus Crusius aufs engste verknüpft.

In M. Crusius' *Annales suevici* (Bd. 2, S. 830–831)[4] begegnen wir folgender Nachricht, die er am 17. März 1590 in sein Tagebuch eingetragen hatte: „Mart. 17 duo venere Graeci huc (T ü b i n g e n i s t g e m e i n t): Leontinos (statt *Leontius*) Philoponus et Ezeckiel Xyriches presbyter. Reddiderunt mihi epistolam ab episcopo Cytherorum Maximo Margunio Venetiis scriptam, qua Leontius commendabatur ... Commendatitia epistola Margunii episcopi Cytherorum:

Μαρτίνῳ τῷ Κρουσίῳ κυρίῳ ἐντιμοτάτῳ Μάξιμος ὁ Μαργούνιος, ταπεινὸς ἐπίσκοπος Κυθήρων, εὖ πράττειν.

Ξυνίστημί σου τῇ φίλῃ καὶ τιμίᾳ μοι κεφαλῇ τὸν ἐν ἱερομονάχοις σοφώτατον Λεόντιον, τὰ τῆς ἐμῆς ψυχῆς παιδικά, ἄνδρα τῷ ὄντι οὐχ ἧττον τῆς συνουσίας[5] τῶν ἠθῶν τιμιότητος ἢ τῆς περὶ τοὺς λόγους ὅτι πλείστης τριβῆς καὶ κοινῇ μὲν παρὰ πάντων ἀγαπᾶσθαι καὶ ἰδίᾳ δὲ παρὰ σοῦ μᾶλλον δίκαιον ὄντα· ᾧ λόγοι δήπου τὸ σεμνολόγημα. Ἐρρωμένως μοι διαβιώης ψυχῇ τε καὶ σώματι.

Ἐνετίηθεν, μαιμακτηριῶνος ς' ἱσταμένου κατὰ τὸ αφπθ' ἔτος τῆς ἐνσάρκου οἰκονομίας.

Ich gebe auch die den Reisegenossen des Leontios betreffende Stelle bei M. Crusius wieder, weil wir auch daraus Nützliches für die Feststellung der Nationale beider Griechen gewinnen können: „Commendatio Ezeckieli data erat a Theodosi Zygomala manu huius scripta, in qua haec verba ... (nach warmen Empfehlungsworten wird von Crusius weiter ausgeführt): Leontius erat annorum 30. Jezeckiel vero 42. μελανοπώγωνες, ἐξάδελφοι, ex civitate Cypri littorali Lemeso."

Aus diesen Eintragungen im Tagebuche des M. Crusius erfahren wir also, daß am 6. September des Jahres 1589 (μαιμακτηριῶνος ς' τοῦ ἔτους αφπθ') Leontios einen Empfehlungsbrief von Maximos Margunios in Venedig erhielt und daß dieser, von herzlichen Wünschen seines πνευματικὸς πατὴρ begleitet, die Reise nach Tübingen antreten wollte. Nun kann mit Sicherheit gesagt werden, daß der Urheber des aus Wien an Maximos gerichteten Briefes dieser Leontios ist. Es ist nicht nur der im Briefe angegebene Zeitraum von eineinhalb Monaten von der Abreise in Venedig am 6. September 1589 (dem Tag, an dem das Empfehlungsschreiben an Mart. Crusius für Leontios abgefertigt wurde) bis zu seiner Ankunft in Wien am 21. Oktober (dieses Datum trägt der Wiener Brief) als ein zwingender Grund anzusehen, sondern

auch die besonderen Lebensumstände des Leontios, die mit denen des Urhebers des Suppl. Gr. 139 übereinstimmen. Dem sei noch folgendes beigefügt:

Josef B i c k hat[6] den Verfasser des Suppl. Gr. 142, der nichts anderes ist als ein zweiter Empfehlungsbrief für einen ἱερομόναχος Λεόντιος, der zu Crusius fahren will, mit dem Erzbischof von Philadelphia Gabriel identifiziert. L a m i veröffentlicht[7] einen Brief des ἱερομόναχος Λεόντιος, gerichtet an den Erzbischof Gabriel, der damals in Venedig bei der dortigen griechischen Gemeinde eine große Rolle spielte. Dieser Brief an Leontios ist in Wien geschrieben und datiert am 16. November 1589. Leontios sagt in ihm: „daß er sich bereits drei Tage in Wien befinde und daß die Reise nach Tübingen noch 14 Tage beanspruche; er beklagt sich bitter über seinen Reisegenossen, mit dem er durchaus nicht harmonierte und von dem er sich deshalb trennte, und meint, daß er nicht weiter von ihm geschädigt wurde, außer daß dieser ihn an der Ausführung der geplanten Reise hinderte (ἐγὼ ἠδικήθην οὐδέν, πλὴν ὅτι τῆς προκειμένης ὁδοῦ μοι κεκώλυμαι) und daß er zunächst nun in Wien bleibe."[8]

Die in diesem Briefe von Leontios gemachte Angabe, er befinde sich seit drei Tagen in Wien (also seit dem 13. November 1589), wird durch das Vorhandensein des Schreibens an Margunios vom 21. Oktober 1589 als eine kleine Notlüge herausgestellt. Ich vermute, er gebrauchte diese, um seinem Gönner und Bischof gegenüber nicht als säumig zu erscheinen und ihm die οἰκειότης erweisen zu können.

Bevor ich auf die im Briefe an Margunios enthaltenen interessanten Einzelheiten ausführlich eingehe, möchte ich hier erwähnen, daß Leontios während seines Aufenthaltes in Wien auch an andere Personen Briefe geschrieben hat. Die vollständigste biographische Skizze des Leontios, der mit Λεόντιος ὁ Εὐστράτιος identisch ist,[9] finden wir bei L e g r a n d II. Bd. 3. S. 133–141. Der treffliche Forscher und emsige Sammler des Materials der noch nicht geschriebenen Geschichte der neugriechischen Literatur stellt (a. a. O. S. 136) eine Liste der erhaltenen Briefe Leontios' zusammen. Ich greife hier seine Wiener Briefe heraus:

1. An den Erzbischof von Philadelphia Gabriel Severus vom 16. November 1589. Incipit: Δίκαιος ἂν εἴη, πανιερώτατε δέσποτα, μέμψιν μεμφθῆναι. Ediert von J. L a m i, Deliciae eruditorum, Tom 15, Florenz 1744, S. 90–91.
2. An Dionysios Katilianos, vom 16. Feber 1589 (1590 nach abendländischer Zählung). Incipit: Ἀνοίκειον ἡγησάμην πάντως πάντας. Bei L a m i, a. a. O.. Tom 9, Florenz 1740, S. 70.

L e g r a n d (a. a. O. S. 140) reiht einen Brief von Leontios an Διονύσιος ἐν Γαλατᾷ, datiert nur mit 1590, irrtümlicherweise in die Wiener Briefe

Leontios' ein. Der Brief, ebenfalls bei Lami a. a. O. S. 71 veröffentlicht, erwähnt zum Schluß ausdrücklich ἐξ Ἐνετιῶν αφϛ'.

Zu diesem Wiener Briefwechsel des griechischen Gelehrten mag sich nunmehr auch der hier zum ersten Male edierte Brief gesellen, zu dessen in vieler Hinsicht interessantem Inhalt ich folgendes bemerken will:

Zeilen 7–9: Μένω εἰς τὴν Ἀκαδημίαν τοῦ Καίσαρος, etc.

Ich vermute, es handelt sich um das Caesareum Collegium Societatis Jesu, Viennae.[10] Leontios, der sicherlich mit bescheidenen Geldmitteln die Reise nach Wien angetreten hatte, fand aller Wahrscheinlichkeit nach bei den Jesuiten Aufnahme. Dies konnte er allerdings als Günstling des orthodoxen Patriarchen (vgl. den Empfehlungsbrief des Erzbischofs Gabriel) nicht so ohne weiteres zugeben und vor allem nicht in einem Brief an einen griechischen Hierarchen, den Maximos Margunios. So schien dem ἱερομόναχος Leontios die Erneuerung seines Gelöbnisses zu den Dogmen der Orthodoxie und dem damit verbundenen persönlichen Verhalten des Ἱερωμένος als notwendiger Nachsatz zu dieser Andeutung. Dies bezwecken auch seine Worte, die er mit Nachdruck an den Schluß des Satzes, in welchem er berichtet, im engsten Kreise eines westlichen Beichtvaters zu verkehren, gesetzt hat: „μένοντας κατὰ ἔργα καὶ κατὰ λόγους ἀσάλευτα, μάλιστα καὶ τιμημένα τὰ ἤθη μου καὶ τὰ δόγματά μου." In diesem Collegium der Jesuiten also, das seit dem Jahre 1550 bestand und in dem Latein, Griechisch und Hebräisch unterrichtet wurde,[11] lernte Leontios Latein, das er aber zur Zeit der Abfassung des Briefes noch nicht beherrschte (μὰ ἀκόμη δὲν κατέχω ἂν διεβάσω καὶ ἄλλο τίποτες ἀπ' αὐτοὺς εἰς τὴν ἑλληνικὴν γλῶτταν), ein Umstand, der ihn zum Ausborgen der im erwähnten Empfangsschein angeführten zwei lateinischen Lexika von dem Bibliothekar der Palatina Hugo B l o t i u s, gegen zwei griechische Handschriften als Pfand, veranlaßte.[12]

Z. 9: „Καὶ μοῦ κάμνει ταῖς ἐξόδους ἡ ριγγίνα τῆς Φράντσας."

Es ist Elisabeth von Österreich, die Königin von Frankreich (geb. am 5. Juni 1554, gest. 22. Jänner 1592) damit gemeint.[13] Diese edle Gemahlin des Königs der Bartholomäusnacht, Karls IX. von Frankreich, hatte für die Armen und Schwachen viel übrig.[14]

Der Beichtvater der Königin, Michael, der Leontios behilflich gewesen sein dürfte, ist mir sonst nicht bekannt.[15]

Z. 13: Καὶ ἐὰν ἡ ἁγία σας, etc.

Die Vermutung ist nicht ganz in Abrede zu stellen, Leontios wäre nicht ohne einen Auftrag oder eine Bitte seitens des Margunios nach Tübingen gefahren, sondern vielmehr ist es sehr wahrscheinlich, daß Margunios seinem Schüler Leontios Manuskripte seiner Werke mitgegeben hatte mit dem Auftrag, sie in Deutschland drucken zu lassen. Denn man muß dabei bedenken,

daß Margunios zu dieser Zeit mit den venezianischen Behörden Schwierigkeiten hatte,[16] er stand auch mit dem Erzbischof von Philadelphia Gabriel Severus in Venedig nicht auf gutem Fuße. Margunios ist derjenige Hierarch der orientalischen Kirche, der durch das Bemühen verbraucht wurde, einen Modus zu finden, um beide Kirchen durch Überwindung ihres toten Punktes: des Ausganges des heiligen Geistes, auf den Weg der Versöhnung zu bringen. Es war aber für ihn sehr schwer, nach dieser Union zu streben und zugleich Orthodoxer zu bleiben.[17]

Der erklärende Nachsatz von Leontios (Z. 16 f.): „Was deine Werke betrifft, so habe ich mir darüber noch keine Gedanken gemacht, denn es gibt hier auch eine Zensur, welche von jenen geleitet wird, die, hoffen wir, nicht dagegen sein werden", deutet darauf hin, daß Leontios sich schon darüber Gedanken machte, ob sich die Drucklegung der Werke des Margunios, die die systematische Theologie betreffen, doch in Wien durchführen ließe. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Leontios dabei an jene Werke Margunios' dachte, die bis heute als Manuskripte erhalten geblieben sind.[18]

Der Passus des Briefes „ἐπειδὴ ‛ οὐ μὰ γὰρ υἱὸν etc." (Z. 18 f.) ist eine gelungene, wenn auch übertriebene Pointierung des Verhältnisses des Maximos zu seinem Schüler und zu den venezianischen Behörden unter Ausnützung der Iliasverse A, 86—91.

Der in diesem Briefe auch vorkommende Name Ἰεζεκιὴλ ist der schon erwähnte Reisegenosse des Leontios, worüber ausführlicher in der zitierten Stelle Crusius' (Annales suevici, Bd. 2, S. 830—831) berichtet wird. Leontios durfte am Schlusse seines Briefes nicht vergessen, dem Margunios Nachrichten über seinen Gönner, den Patriarchen von Konstantinopel Jeremias, zukommen zu lassen. Die hier brieflich übermittelte Nachricht (Z. 24 f.) betrifft jene berühmte Reise des Hauptes der Orthodoxie nach Moskau, deren Erfolg in der Gründung des Patriarchates von Moskau gipfelte.[19] Es ist bekannt, daß der ökumenische Patriarch auf der Rückreise von Moskau von dem Ausbruch des türkisch-polnischen Krieges überrascht wurde und seine Reise in Lemberg unterbrechen mußte.

So viel über den Inhalt.

Ich möchte diesen kleinen Beitrag zur Geschichte eines griechischen Gelehrten mit folgendem Zusatz abschließen: In dem von Wilhelm S c h m i d veröffentlichten Verzeichnis der griechischen Handschriften der Universitätsbibliothek zu Tübingen (Tübingen 1902, Universitätsschrift) auf Seite 25 und unter der Signatur Mb 10 (XX. 4) t) p. 385—398 ist folgende Erklärung des Herausgebers zu lesen: „Eigenhändiges Schreiben des Leontios an Crusius. P. 385. Überschrift von Crusius' Hand (Aufforderung an Leontios zur Abfassung des folgenden Schreibens): 19. März 1590 Martinus Crusius: „Ὁσιώτατε κύριε Λεόντιε, καθάπερ ἐμοὶ προσηνῶς ἐχθὲς παρὰ τὸ δεῖπνον ἐπήγγειλω: νῦν ἐν τούτῳ τῷ χάρτῃ (παρακαλῶ) καταγράψειας ἔστιν ἃς ἑλληνικὰς τῶν νεωτέρων καὶ ἀξιομνημονεύτων ἱστορίας."

Es läßt sich also leicht aus obiger Nachricht die Geschichte des Besuches des Leontios in Tübingen bei Crusius rekonstruieren: Am 17. März 1590 sind unsere zwei Griechen (s. S. 75) angekommen. Am nächsten Tag saßen sie gemütlich in der Wohnung des M. Crusius zu Tisch. Ein Resumé des stattgefundenen Gespräches hat uns nach seiner Gewohnheit Crusius selbst geliefert (s. S. 75). Gleichzeitig bat er den Leontios um eine Aufzeichnung der erwähnenswerteren Nachrichten und der ihm bekannten Ereignisse aus dem Leben der Griechen und bot ihm auch gleich Papier hierzu an; für M. Crusius war dies ein beinahe schablonenmäßiger Vorgang, den er bei jedem Griechen, der bei ihm zu Gaste war, wiederholte. Leontios entsprach dem Wunsche seines Gastgebers.

Meines Wissens ist diese in der Universitätsbibliothek zu Tübingen aufbewahrte Niederschrift des Leontios noch nicht veröffentlicht. Der Umfang der Handschrift (von S. 385—398) deutet auf einen ziemlich ausführlichen Bericht hin.

Es wäre eine wirklich dankbare Aufgabe, diese eigenhändig geschriebenen Aufzeichnungen Leontios' durch eine Edition den Fachkreisen zugänglich zu machen.[20]

Man könnte aus dem Wust solcher meist in „Interview-Form" abgefaßten Nachrichten, Eindrücke und Reiseberichte[21] viel Brauchbares entnehmen.[22] Die daraus erworbenen Kenntnisse könnte man mit sicherem Erfolg der bereits in vollem Gange befindlichen Materialsammlung zur Festlegung der neugriechischen Kultur- und Literaturgeschichte zuführen.

III.

Das Sinai-Kloster und die französischen Könige Ludwig XIV. und Ludwig XV.

Eine der Kernfragen in der Geschichte des Klosters auf dem Sinai-Berg lautet: Wie konnte diese christliche Burg inmitten einer beutegierigen Bevölkerung von fanatischen Muselmanen Jahrhunderte hindurch ihr Eigenleben behaupten?[1]

Die zwei folgenden Urkunden beantworten diese Frage teilweise und namentlich nach der wirtschaftlichen Hilfe, welche dem Kloster von auswärts zukam. Diesmal sind es französische Könige, die dem Hilferuf der Anachoreten der Wüste Folge leisten. Es müssen noch viele Bittschriften des Klosters an Frankreich gerichtet worden sein, von welchen wir bisher fast nichts wissen. Die traditionsreichen Beziehungen zwischen dem Kloster und Frankreich erreichten ihren Höhepunkt, als Napoleon am 19. Dezember 1798 seinen Erlaß zugunsten des Sinai-Klosters in Kairo unterschrieben hatte.[2]

Hoffentlich werden die zwei folgenden Urkunden aus Paris dazu dienen, eine ausführliche Darstellung der Beziehungen zwischen dem christlichen Sinai und seinen französischen Helfern anzuregen.[3]

A.

K ö n i g L u d w i g XIV. v o n F r a n k r e i c h v e r s i c h e r t d e m K l o s t e r v o n S i n a i s e i n e f i n a n z i e l l e u n d s o n s t i g e H i l f e u n d b i t t e t d e n E r z b i s c h o f d e s K l o s t e r s, s e i n e G e b e t e f ü r d e n K ö n i g f o r t z u s e t z e n.

A u s C o m p i è g n e, d e n 26. M a i 1649.

(Paris, Bibliothèque Nationale, Suppl. Gr. 1006, fol. 28. Kopie)

Monsieur l'Archevesque du Mont Sinaÿ,

Ayant appris par la lettre que le Père Clement m'a rendüe de Votre part, les prières continuelles que vous faittes faire dans votre Couvent du Mont Sinaÿ pour la prospérité de cette Couronne, je Vous en remercie et Vous prie de les continuer, Vous assurant qu'en toutes les occasions qui se présenteront pour la déffense de Vôtre personne et de Vôtre Couvent, Je ne manqueray pas de Vous départir ma protection Royalle, Cependant Je Vous envoye un témoignage de ma bonne volonté, en attendant de meilleures conjonctures pour Vous faire mieux paroistre ma dévotion envers ces Saints lieux, Priant Dieu qu'il Vous aye, Monsieur l'Archevesque du Mont Sinaÿ, en sa Sainte garde, Fait à Compienne, le 26 May mille six cent quarante neuf (1649) signé De Lyonne

Collationné à son original demeuré chez l'Illustrissime Archevesque du Mont Sinaÿ par moi, Chan(celi)er de la Nation Française au Caire, Soussiné/ (fol. 28v) Louis Durand. Ambroise DETIGER Escuier ,Con(seill)er du Roy, Consul de France en ce Royaume d'Egipte, Certiffions que Maistre Louis DURAND qui a escrit et signé l'extrait collationné de l'autrepart est Chancelier de la Nation Française au Caire, aux escritures et signature duquel Foy est adioutée, en témoing de quoy nous avons fait apposer le Scel Royal du Consulat à ce représentées, et nous sommes sousiné

DETIGER Consul.

L. S.

B.

D e r E r z b i s c h o f v o n S i n a i I o a n n i k i o s b e s t ä t i g t d e n E m p f a n g e i n e s f ü r d a s S i n a i - K l o s t e r b e s t i m m t e n P o r t r ä t s d e s K ö n i g s L u d w i g XV. v o n F r a n k r e i c h u n d b i t t e t d e n K ö n i g u m d i e S e n d u n g f i n a n z i e l l e r H i l f e f ü r d a s i n g r o ß e r N o t b e f i n d l i c h e K l o s t e r.

Aus Ägypten (Sinai), den 4. Oktober 1723.

(Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Français n. a. 8944, Fol. 103r; Kopie, vielleicht von der Hand des Orientalisten Étienne Fourmont

[1683—1745], nachdem der Kodex die Inhaltsangabe trägt: „Fourmont l'aîné I. Papiers porticuliers. Papiers biographiques, correspondance, discours, dissertations et notes manuscrits diverses".)[4]

\+ \+ \+

Τῷ εὐσεβεστάτῳ καὶ θεοσέπτῳ μεγίστῳ βασιλεῖ
τῆς περιφήμου Φράντζας
προσκυνητῶς

Εὐσεβέστατε, πανυψηλότατε, θεόσεπτε, κραταιότατε νικητὰ καὶ τροπαιοῦχε, μέγιστε, βασιλεῦ τῆς περιφήμου Φράντζας, κύριε κύριε Λοέτζι, τὴν θεοφρούρητον καὶ κραταιὰν βασιλείαν σου δουλικῶς προσκυνοῦμεν.

† Ὁ ταπεινὸς ἀρχιεπίσκοπος τοῦ ἁγίου καὶ θεοβαδίστου ὄρους Σινᾶ, μετὰ τῶν λοιπῶν πατέρων τοῦ αὐτοῦ μοναστηρίου, δεόμεθα καὶ παρακαλοῦμεν τοῦ κυρίου καὶ θεοῦ καὶ σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, τοῦ παμβασιλέως καὶ θεοῦ τῶν ἁπάντων, ὅπως ἐπιχορηγῇ ἐξ ὕψους τῇ θεοσέπτῳ σου βασιλείᾳ κράτος, διαμονήν, ὑγείαν, σωτηρίαν, μακρότητα ἡμερῶν, νίκας κατ' ἐχθρῶν καὶ πᾶσαν ἄλλην εὐδαιμονίαν καὶ εὐτυχίαν.

Πρὸς δέ τούτοις ἀναφέρομεν δουλικῶς καὶ δηλοποιοῦμεν, ὅτι ἐλάβομεν τὴν λαμπρὰν καὶ ἔνδοξον εἰκόνα τοῦ χαρακτῆρος αὐτῆς παρὰ τοῦ ἐν Αἰγύπτῳ κονσόλου, ἣν διὰ φροντίδος ἔχομεν τοῦ στήσασθαι ταύτην ἐντίμως ἐν τῷ Ἁγίῳ Ὄρει Σινᾶ εἰς μνήμην ἀΐδιον. Τὸ ἡμέτερον τοίνυν ἅγιον μοναστήριον ἐν βαθυτάτῃ καὶ σκληροτάτῃ ἐρήμῳ ὑπάρχον καὶ ὑπὸ ἀγρίου καὶ ἀθέου γένους τῶν Ἀράβων περικυκλούμενον. ὑπομένομεν διὰ ταῦτα στενοχωρίαν καὶ θλίψιν ὑπερβάλουσαν καὶ ἔχομεν μεγάλην πτωχείαν καὶ στέρησιν τῶν ἀναγκαίων, τὸ μὲν ἐκ τῆς τοῦ τόπου ἐρημώσεως τὸ δὲ ἐκ τῆς τῶν Ἀράβων κακίας. Ὅθεν παρακαλοῦμεν τὸ ἔλεος τῆς βασιλείας σου, εἰ βούλει πέμψασθαι ἡμῖν ἱκανὴν ἐλεημοσύνην πρὸς παραμυθίαν τῆς πτωχίας ἡμῶν. Καὶ ἔσται ἡμῖν τοῦτο οὐχ ἡ τυχοῦσα πρόφασις τοῦ δέεσθαι ἀδιαλείπτως τοῦ παντοδυνάμου θεοῦ ὑπὲρ τῆς ὑγείας καὶ σωτηρίας τῆς μεγίστης σου βασιλείας· ἀμήν.

Ἐξ Αἰγύπτου αψκγ', Ὀκτωβρίου δη.

Ὁ ταπεινὸς ἀρχιεπίσκοπος καὶ εὐχέτης αὐτῆς
Σινᾶ ὄρους Ἰωαννίκιος

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL I

1 B. A. Mystakides, Δύο Ἕλληνες Κωνσταντῖνος Ἀστέλλα καὶ [Ἐμ]μανουὴλ Μουζίκιος ἐν Τυβίγγῃ κατ' Αὔγουστον τοῦ 1586, in den Abhandlungen der Athener Akademie, Bd. 1, Nr. 3, Athen 1929. — Es seien hier noch zwei Hauptschriften zur Geschichte der Beziehungen zwischen dem Patriarchat von Kpel und Wittenberg erwähnt: G. E. Zachariades, *Tübingen und Konstantinopel. Martin Crusius und seine Verhandlungen mit der Griechisch-Orthodoxen Kirche* (= Schriftenreihe der Deutsch-Griechischen Gesellschaft, hgg. von E. Ziebarth, Nr. 7), Göttingen, 1941; besprochen von Ernst Benz, Ztschr. für slawische Philologie Bd. 19 (1947) S. 453—458 (fördernde Rezension mit reichhaltigen Literaturangaben). — Ernst Benz, *Wittenberg und Byzanz. Zur Begegnung und Auseinandersetzung der Reformation und der östlich-orthodoxen Kirche.* Marburg/L. 1949.

[2] Byz. Ztschr. 31 (1931) S. 138.

[3] Hans Gerstinger, *Martin Crusius' Briefwechsel mit den Wiener Gelehrten Hugo Blotius und Johannes Sambucus (1581–1599)*, Byz. Ztschr. 30 (1929/30) S. 202 ff.

[4] Josef Bick, *Der Verfasser, die Zeit der Abfassung und die Provenienz von Vind. Suppl. Gr. 142*, Wiener Studien 35 (1913) S. 392 ff.

[5] Der gutmütige Gelehrte fand aber immer eine λύσις, d. h. eine Erklärung für solche Unstimmigkeiten; vgl. Mystakides, a. a. O. S. 5. Es ist ihm aber einmal zu dumm geworden, so daß er an den Patriarchen von Kpel Jeremias am 18. Juli 1596 in einem in griechischer Sprache überlieferten Konzept unter anderem folgendes schrieb: „Künftighin soll niemand nur mit einem Empfehlungsschreiben von Dir zu mir kommen, wenn er nicht auch ein an mich persönlich gerichtetes Schreiben von Dir mitbringt. Ohne dieses Schreiben werde ich Niemandem mehr helfen, denn man schöpft Verdacht, daß einige mit gefälschten Befürwortungen zu uns kommen, wobei dieser Verdacht gegen diese seitens der Hiesigen sehr groß ist." (Aus: *Diarium Martini Crusii 1596–1597*. Hrsg. von Wilhelm Göz und Ernst Conrad, Tübingen 1927, S. 369 f.)

[6] A. a. O. S. 138.

[7] „Die Sprache der Patriarchenurkunden läßt den Verfall der grammatischen Bildung während der Türkenzeit deutlich erkennen. Man macht der Volkssprache in der Wortwahl und in den grammatischen Formen immer mehr Konzessionen, die Konstruktionen werden immer fehlerhafter und brüchiger, die Schreibungen verraten, daß man sich der etymologischen Zusammenhänge immer weniger bewußt war. Trotzdem wollte man auf die bombastische Rhetorik der Prooimia und deren salbungsvolle Ausschmükkung mit Metaphern, literarischen Anspielungen und seltenen, antikisierenden Ausdrucksweisen nicht verzichten. Die seltsame Mischung, welche aus solch hohem Anspruch und solch geringem Vermögen entstehen mußte, berührt heute mitunter peinlich." (Aus: Franz Dölger, *Aus den Schatzkammern des Heiligen Berges*, München 1948, S. 218.)

[8] M. Gedeon, Πατριαρχικοὶ Πίνακες, S. 529. — Sp. Lambros edierte eine neue Urkunde des Patriarchen Theoleptos aus dem Cod. II-C-35 Fol. 74v der Nationalbibliothek in Neapel (in Νέος Ἑλληνομνήμων Bd. 18 [1924] S. 451–452) vom März 1585, betreffend das Ekatontapyliani-Kloster auf Paros.

[9] Die oben (Anm. Nr. 8) von Lambros edierte Urkunde soll ein Original sein; wir haben die Menologem-Unterschrift der Wiener Abschrift mit jener von Neapel an Hand des Kodex selbst verglichen und die Identifizierung beider — bis auf das dem Menologem vorangestellte Zeichen ∸ (im neapolitanischen Kodex fehlen die Punkte) — feststellen können. Wir dürfen dabei aber nicht vergessen, daß der genannte Kodex (heutige Signatur: II-C-35) eine mit Fälschungen verseuchte Urkunden-Sammlung des berüchtigten Metropoliten Makarios von Monembasia darstellt; vgl. Franz Dölger, *Ein literarischer und diplomatischer Fälscher des 16. Jahrhunderts: Metropolit Makarios von Monembasia.* Otto Glauning zum 60. Geburtstag. Festgabe aus Wissenschaft und Bibliothek. (Leipzig 1936) S. 25–35. Dieser Zustand macht wohl die Echtheit aller in diesem Kodex erhaltenen Urkunden unsicher.

[10] Der Brief wurde zum erstenmal in der Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια, Kpel 1890, von Mystakides veröffentlicht und von demselben wieder gedruckt in: *Notes sur Martin Crusius, Ses livres, ses ouvrages et ses manuscrits. Extrait de la Revue des Études grecques*, Juillet-Septembre 1898, Paris 1898. — Die zahlreichen Arbeiten Mystakides' aus dem Nachlaß des Crusius sowie eine Würdigung des im Jahre 1933 verstorbenen Gelehrten findet man in der griechischen Schrift von S. A. Chudaberdoglu, *B. Mystakides 1859 bis 1933.* Athen 1938.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL II

[1] Über sein Leben und seine Bedeutung siehe P. K. Enepekides, *Der Briefwechsel des Maximos Margunios, Bischof von Kythera. Ein Beitrag zur Kirchen- und Gelehrtengeschichte der Griechen im 16. Jh. und deren Beziehungen zum Abendland*, in: Jahrbuch d. Öst. Byz. Ges. Bd. 1 (1951) S. 13–66.

[2] Über die Provenienz der Codd. 137 bis 142 des Suppl. Gr. s. Josef Bick, *Der Verfasser, die Zeit der Abfassung und die Provenienz von Vind. Suppl. Gr. 142*, in: Wiener Studien 35 (1913) S. 392 ff.

[3] Auf dem Inneren des ersten Umschlages ist vermerkt, daß der Brief im Oktober 1912 kodifiziert wurde. Vgl. J. Bick a. a. O.

[4] Die Stelle wiedergegeben auch bei É. Legrand, *Bibliographie hellénique, ou description raisonnée des ouvrages publiés en grec par des Grecs en XVe et XVIe siècles*, Tome 4, Paris 1906, S. 316 ff. Im Nachstehenden wird die Bibl. Hellén. des XVe et XVIe s. als Legrand I. bezeichnet, wobei die Bände mit arabischen Ziffern angegeben werden. Ebenfalls die Bibl. Hellén. du XVIIe s. als Legrand II und die Bibl. Hellén. du XVIII s. als Legrand III.

[5] Legrand, a. a. O.: „*Il y a très probablement ici quelque lacune.*"

[6] A. a. O. S. 392 ff.

[7] Joh. Lami, *Deliciae eruditorum*, Vol. 15, Florenz 1744, S. 90–91.

[8] J. Bick, a. a. O. S. 395.

[9] Es ist merkwürdig, daß Legrand niemals den Zweifel aufgegeben hat, Λεόντιος ὁ Εὐστράτιος und Λεόντιος ὁ Φιλόπονος seien zwei verschiedene Personen. (Vgl. Legrand I. Bd. 4, S. 316 ff. und Legrand II. Bd. 3 S. 139.) Den Beinamen Philoponos, der meines Erachtens die Verwirrung und anschließend die Spaltung in zwei Leontios hervorgerufen hat, treffen wir zum erstenmal in dem von Gabriel für Leontios ausgestellten Empfehlungsschreiben sowie in einem von Leontios eigenhändig geschriebenen Empfangsschein über das Entleihen von zwei Lexika vom damaligen Bibliothekar der Palatina Vindobonensis Hugo Blotius (vgl. Bick, a. a. O. S. 395, Anm. 2). Auf diesem Schein unterschreibt Leontios als † λεόντιος ἱερομόναχος κύπριος ὁ Φιλόπονος. Der ziemlich schmeichelnde Beiname wurde auch von Crusius, der ja bekanntlich an jedem griechischen Wort seine Freude hatte, übernommen und in den Annales Suevici verewigt. Die Unstimmigkeit, die sich aus dem Vergleich zwischen dem von Crusius angegebenen Alter des Leontios bei seinem Besuch in Tübingen im Jahre 1590, letzterer sei 30 Jahre alt, und der Angabe von Legrand (Legr. II, Bd. 3, S. 133), Leontios wäre um das Jahr 1565 oder 1566 geboren, ergibt, ist mit Rücksicht auf das Ἱερομόναχος-Gewand und den μέλας πώγων des Leontios, also Faktoren, die das schätzungsweise Erraten des menschlichen Alters erschweren, ohne Belang. Ein von mir vorgenommener Schriftvergleich des eigenhändig von L. geschriebenen Empfangsscheines (er befindet sich in dem Wiener Sammelkodex 9490 als Fol. 157) mit der Urschrift des von mir hier veröffentlichten Schreibens von Leontios beweist eindeutig, daß beide Schriftstücke von derselben Hand stammen, wobei die Schrift des Empfangsscheines ein wenig gewollt stilisiert ist, um von dem „Ausländer" Blotius leicht verstanden zu werden. Damit ist dem Zweifel Legrands wohl endgültig ein Ende gesetzt.

[10] Soll hier mit „Kaiserliche Akademie" die Wiener Hochschule, vom Papst Urban V. mittelst Diploma vom 19. Juni 1367 unter dem Titel Akademia Wienensis gegründet, gemeint sein? Dieser ist bekanntlich vom Papst Urban VI. in einem Diploma vom 21. Februar 1384 die Erlaubnis zur Aufnahme der bis dahin ausgeschlossenen theologischen Fakultät (vgl. J. F. Mosel, Geschichte der Kaiserl. Königl. Hofbibliothek zu Wien

Wien 1835, S. 2) erteilt, in welchem diese Akademie bereits „Universität" genannt wird. Ich vermute, es handelt sich e h e r um das Caesareum Collegium.

11 Vgl. Bibliothèque de la Compagnie de Jésus I, Bibliographie (par C. Sommervogel) Bd. 8, S. 687.

12 Der interessante Inhalt dieses Zettels ist a. a. O. von J. Bick veröffentlicht worden.

13 C. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Bd. 6, Wien 1860, S. 169.

14 Leontios ist nicht der erste Grieche, dem die großherzige Österreicherin ihre Hilfe angedeihen ließ. Beim Durchblättern der *Annales Suevici* von Crusius (Bd. 2, S. 834), der Sammelstelle von allerlei Nachrichten über die Griechen in jener Zeit, begegnete ich einer Eintragung, die für uns von Interesse sein könnte. Am 19. November des Jahres 1590 notierte der bewußte Rohmateriallieferant der griechischen Geschichtsschreiber dunkler Jahrhunderte folgendes: „Eiusdem mensis die 19 huc venit pulcher quidam adolescens Graecus, nondum 20. annorum, cui nomen Petro Phoca. Scribebat de se his verbis: Ego Petrus Phocas Bisantinus, ex familia Graecarum Imperatorum Phocarum Bisantii manu propria. Loquebatur vulgari L. Graeca expedite. Habebat literas latinas, ab Imp. Rudolpho 2. et ab E l i s a b e t h a, R e g i n a F r a n c i a e, nata Regina Hungariae et Bohemiae, Archiducissa Austriae, etc. sibi datas, ob iter tutum habendum, quocunque proficisceretur."

15 Die umfangreichen Biographien von Elisabeth, z. B. die von Mme. Clary-Darlem: *Elisabeth d'Autriche, reine de France*. Paris et Leipzig 1847, sowie von Martonne (Alfred de): *Isabelle d'Autriche* (beide Werke nach der bibliographischen Notiz von Wurzbach), in denen sehr wahrscheinlich Näheres über den Konfessor der Königin erwähnt sein dürfte, waren mir in den größeren Bibliotheken Österreichs nicht zugänglich.

16 Vgl. die treffliche Biographie von Margunios bei Legrand I, Bd. 2, S. XXXVII ff.

17 Vgl. Legrand a. a. O. und Th. Meyer: *Die theologische Literatur der griechischen Kirche im 16. Jh.*, in: *Studien zur Geschichte der Theologie und der Kirche*. Hrsg. von N. Bonwetsch und R. Seeberg. Bd. 3, H. 6, Leipzig 1899, S. 71 ff.

18 Th. Meyer a. a. O. S. 72 und Legrand a. a. O. S. LXXIII, die in der Liste der Inedita mit 10) und 11) bezeichneten Werke.

19 M. Gedeon, Πατριαρχικοὶ Πίνακες S. 531, Ἱερεμίας Β' 1586—1595.

20 B. Mystakides, der sich ja bekanntlich durch seine zahlreichen Schriften als der glücklichste Verwerter von Crusius' griechischen Nachrichten erwiesen hat, erwähnt in seiner Abhandlung Δύο Ἕλληνες, etc. S. 13, er hätte in seiner größeren Arbeit über Margunios (Εἰκοσιπενταετηρὶς Κόντου) aus den eigenhändig geschriebenen Mitteilungen des Leontios dem 'φιλοπερίεργος' Crusius, von denen „ganze Seiten voll waren", viele bekannt gemacht. Wahrscheinlich handelt es sich um diesen Bericht des Leontios. Da ich aber während der Abfassung dieser Arbeit nicht im Besitz der genannten Schrift von Mystakides bin, weiß ich nicht, inwieweit die Niederschrift des Leontios von Mystakides verwertet und in welchem Umfange sie veröffentlicht wurde.

21 Ein solches Schreiben ist z. B. der in demselben Verzeichnis von W. Schmid und unter der Signatur Mb 10 (XX. 4) s) S. 343—378 enthaltene eigenhändige Brief des Griechen Jakobos Miloitis an Crusius, hrsg. von Σπ. Παπαγεωργίου in Π α ρ ν α σ σ ό ς, Bd. 6, Athen 1882, S. 632—642, vgl. Legrand I, Bd. 4, S. 306.

22 Um die obige Skizze der Beziehungen zwischen Margunios und Leontios zu vervollständigen, seien zur Geschichte derselben noch folgende Materialien aus Wien und Paris angezeigt. Die Codd. Vind. Suppl. Gr. 115 und 124 (Epp. Nr. 52, 53 und 159); Regesten bei P. Enepekides, *Der Briefwechsel des Maximos Margunios*, etc. Nr. 181, 182 und der Text von Nr. 159 bei Legrand I, Bd. 2, S. XLIII. — Der Cod. Par. Suppl. Gr. 1334 Fol. 88r enthält einen Brief des Leontios (Eustratios) an den deutschen Humanisten David Hoeschel; inc.: Οὐδὲν τούτου πλέον ἢ ὅτι φίλοι. — Schließlich lesen wir im Cod. 46 der Bibliothek von Miliés (bei Volo) auf Fol. 98r und Fol. 183r die Subskription: „Θεοῦ τὸ δῶρον καὶ Λεοντίου πόνος τοῦ Κυπρέου." Unzugänglich ist mir die Schrift von Th. Bolides, *Zwei bisher unbekannte Evangelien-Hss. des Mönches Leontios*, Athen 1948 (griechisch).

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL III

1 K. Amantos, Σιναϊτικὰ Μνημεῖα ἀνέκδοτα, Athen 1928, S. ς'.

2 Raymond Weill, *La presqu'île du Sinai*. Étude de géographie et d'histoire, Paris 1908 (Diss.), S. 301.

3 Da die Palästinaliteratur — Eine Internationale Bibliographie in systematischer Ordnung mit Autoren- und Sachregister, hrsg. von Peter Thomson [5. Bd., *Die Literatur der Jahre 1925—1934*, Leipzig 1938] ihr Erscheinen vorläufig eingestellt zu haben scheint, führen wir hier die Sinai-Literatur etwa seit dem Anfang des zweiten Weltkrieges an: L. H. Robino, *Le monastère de Sainte-Catherine du Mont Sinaï*, Le Caire 1938. — G. Sotiriu, *Icônes byzantines du monastère du Sinaï*, Byzantion 14 (1939) S. 325. — R. Devreesse, *Le christianisme dans la péninsule sinaïtique, des origines à l'arrivée des Musulmans*, Revue Biblique, Jg. 1940, S. 205—223. — A. Xyngopulos, Ἡ μικρογραφία ἐν ἀρχῇ τοῦ Σιναϊτικοῦ κώδικος 339, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 16 (1940) 128—137. — M. Chadzidakis, Μιά εἰκόνα ἀφιερωμένη στο Σινά, K. Amantos-Festschrift, Athen 1940, S. 351—364. — Louis Jund, *Pelerinages et croisades — Un voyage au Sinai au IVe siècle* (Leçon inaugurale, prononcée le 19 oct. 1942 à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne), Sonderdruck aus: Bulletin de la Société des études de Lettres, Lausanne 1945. — *Le Sinaï, Hier ... Aujourd'hui*, Étude topographique, biblique, historique, archeologique publiée par L. Prevot, L. Dennefeld, M. David, D. Gorce, M. Lejeune Paris, 1937. — G. Sotiriu, Ἐγκαυστικὴ εἰκὼν τῆς ἐνθρόνου Θεοτόκου τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ, Bulletin de la Correspondance Hellénique, Jg. 1947, S. 552—556. — Foxwell, William Albright, *Exploring Sinai with the University of California African Expedition*, Baltimore 1948. — K. Amantos, Προβλήματα ἀπὸ τὴν ἱστορίαν τῆς Μονῆς Σινᾶ, *Praktika der Athener Akademie*, 24 (1949) 140. — W. Hotzelt, *Die kirchenrechtliche Stellung von Bistum und Kloster Sinai zur Zeit der Entdeckung der Sinai-Bibel*, Theol. Literaturztg. 1949, Sp. 457—470. — G. Sotiriu, Ἐγκαυστικὴ εἰκὼν τοῦ Ἀποστόλου Πέτρου τῆς Μονῆς Σινᾶ, Mélanges Grégoire, Bd. 2 (1950) 607—610. — Aziz Suryal Atiya, *The Monastery of St. Catherine in Mount Sinai*, Kairo 1950. — Theodor D. Moschonas, Ἐντυπώσεις ἐκ Σινᾶ, Alexandria 1952. — N. Zevgadakis, Δύο πατριαρχικὰ σιγίλλια ρυθμιστικὰ τῶν σχέσεων τῶν Σιναϊτῶν καὶ τῆς μητροπόλεως Κρήτης, in: Κρητικὰ Χρονικά, Bd. 2, S. 507—520. — G. Sotiriu, Ἑλληνοβαρβαρικαὶ εἰκόνες τοῦ Μωϋσέως καὶ τοῦ προφήτου Ἠλιοῦ τῆς Μονῆς Σινᾶ, Tome commém. du Millénaire de la Bibl. Patriarc. d' Alexandrie, Alexandrie 1953, S. 253—255. Mit 1 Taf. — G. Sotiriu, Τὸ μωσαϊκὸν τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Σινᾶ, Atti VIII. Congr. Studi Biz. (1951) II (= Studi Biz. e Neoell. 8, 1953), S. 246—252, Abb. 74—88. — Ich erwähne noch einiges aus Hss.: Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Français 5642: *Greffin Arfagart, sieur de Courteilles. Voyage de Jérusalem et du mont Sinaï (Le voyage du Caire au mont de Sinay:* fol. 250r sq. anno 1533). — London, British Museum, Addit. 8238: *Paisii, metropolitae Rhodi, Historia montis Sinai poetica*. XVII. s.; v. Add. 8221 (vgl. Νέος Ἑλληνομνήμων 12 [1915] 255). — Zuletzt ein Brief des Alexander Maurokordatos an den Erzbischof von Sinai, den

in dieser Studie auch vorkommenden Ioannikios, überliefert im Cod. 65 der Bibliothek der griechischen Kammer in Athen auf Fol. 62v; vgl. Νέος Ἑλληνομνήμων 3 (1906) 450.

[4] Über den Erzbischof von Sinai Ioannikios II (1721–1728) siehe K. Amantos: „Σιναϊτικὰ Μνημεῖα ἀνέκδοτα“ S. 70, und Louis Cheikho, S. J., Les archvêques du Sinai, in: Mélanges de la Faculté Orientale II (1907) Université Saint-Joseph, S. 420.

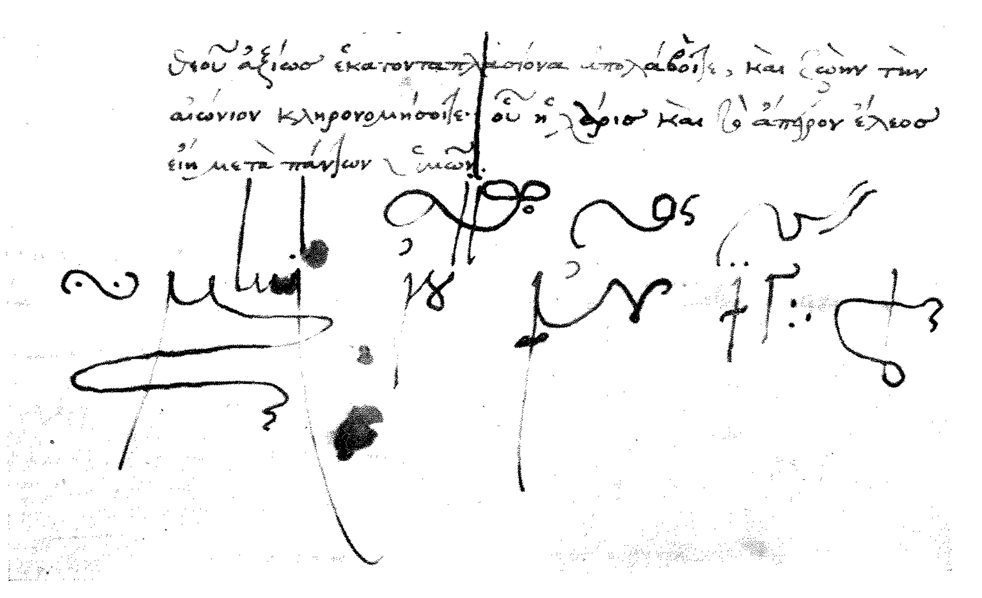


Fig. 1. Menologemunterschrift des Patriarchen Theoleptos II. von Konstantinopel (1585–86; Suppl. Gr. 141)

Fig. 2a. Oberer Teil des Briefes des Leontios an Maximos Margunios (Suppl. Gr. 139)

Fig. 2b. Empfangsschein des Leontios Philoponos aus Zypern für den Bibliothekar der Palatina Vindobonensis Hugo Blotius (Cod. 9490, f. 157r)

OTTO DEMUS / WIEN

DIE RELIEFIKONEN DER WESTFASSADE VON SAN MARCO

Bemerkungen zur venezianischen Plastik und Ikonographie des 13. Jahrhunderts

Viele und ihrem Wesen nach verschiedenste Wirkungsmittel sind an dem unnachahmlich reichen Gesamteffekt des Außenbaues von San Marco beteiligt. Die an sich einfache architektonische Struktur wird übertönt von den gehäuften plastischen Akzenten enggebündelter Säulen und skulpierter Archivolten; aus der fein abgestimmten Farbigkeit der Marmorverkleidung heben sich bildartig eingelassene Reliefs und die Lunetten leuchten im farbigen Email und Gold der Mosaiken. Nach oben klingt der Bau in ein Flammenwerk züngelnder Formen aus, welche die ursprüngliche Festigkeit des architektonischen Gefüges gänzlich zu negieren scheinen.

Drei Perioden sind im wesentlichen am Zustandekommen dieser komplexen Wirkung beteiligt. Das bauliche Gerüst stammt in der Hauptsache aus dem 11. Jh.[1]; Inkrustation, Schmuck, Reliefdekor und Mosaiken sind (oder waren in ihrer ursprünglichen Form) Zutaten des 13. Jhs., und die Kielbogen, Krabben, Baldachintabernakel und Skulpturen der oberen Zone sind im späten 14. und im 15. Jh. entstanden; das 17. und 18. Jh. veränderte den ursprünglichen Mosaikdekor. Der Zustand der Fassade des späten 15. und der des 13. Jhs. sind in Abbildungen festgehalten, die zu den getreuesten Architekturporträts ihrer Epoche gehören. Erscheint diese Treue bei dem späteren der beiden Abbilder, dem Prozessionsbild Gentile Bellinis, nicht so besonders merkwürdig, so ist das ältere Abbild der Westfassade auf dem einzigen alten Fassadenmosaik, über der Porta Sankt Alippio, geradezu unikal zu nennen. Es gestattet im übrigen den Schluß, daß sich diese Westfassade, wenn man von den spätgotischen Zutaten und den barocken Mosaiken[2] absieht, auch im Dekor seit der zweiten Hälfte des 13. Jhs. nicht wesentlich verändert hat. Dagegen sind an den Nord- und Südseiten schwerere Eingriffe späterer Jahrhunderte festzustellen. Der Durchbruch eines gotischen Fensters in der Nordfassade und die Schließung des ursprünglich offenen Bogens der heutigen Capella Zen sowie die Adaptierung des Bap-

tisteriums (mit Tür und Fenstern) an der Südseite sind nur die auffälligsten der vielen größeren und kleineren Veränderungen, denen die Seitenfassaden seit dem 13. Jh. ausgesetzt waren. Es ist zum Teil auf diese Veränderungen zurückzuführen, zum Teil aber schon in der Anlage des 13. Jhs. begründet, daß die Seitenfassaden weniger regelmäßig und straff gegliedert sind und daß die Aufteilung ihres Dekors zum Teil recht zufällig wirkt. Immerhin ist an der Nordseite ein gewisser formaler Rhythmus in der Dekoration der Traveen mit Spolien festzustellen; irgendein sinnvolles Programm jedoch ist aus den figuralen Reliefs dieses Fassadenteiles nicht abzulesen; tatsächlich sind gerade die gegenständlich am stärksten sprechenden Reliefs erst später an ihre Stelle gelangt: der thronende Christus und die vier schreibenden Evangelisten etwa, am Ende des 14. Jhs., als die Chorschranken des 13. durch den heute noch bestehenden „Lettner" der Massegne ersetzt wurden[3]; die Reliefs des hl. Leonhard und des Evangelisten Johannes dürften sogar bis 1618 als steinerne „Altarbilder" der Querhausaltäre in Verwendung gestanden sein. Bei dieser Sachlage wäre es müßig, im Dekor der Nordfassade ein geplantes ikonographisches oder formales System sehen zu wollen. Hier haben Zufall und Geschmack als Arrangeure gewirkt. Das Ergebnis — ein typisch venezianisches Resultat — ist nicht sinnvoll und funktionell geschmückte Architektur, sondern dekorative Kulisse der reizvoll-zufälligen Stadtlandschaft Venedigs.

Anders ist die Südfassade gestaltet. Auch sie ist, wie gesagt, gegenüber der Form des 13. Jhs. stark verändert, sie diente aber nicht wie die Nordfassade als Repositorium für Dekorationsstücke, die anderswo überflüssig geworden waren. Soweit Schmuckelemente vorhanden sind, ist ihre Aufteilung zwar anscheinend noch wirrer und „offener", wie z. B. die Anbringung der Reliefplatten und Marmortafeln an den Außenwänden des Tesoro. Hier wird nicht einmal, wie an der Nordfassade, rhythmische Symmetrie angestrebt, sondern nur reichste Gestaltung der Oberfläche. Das aber geschah gewiß schon im 13. Jh. und diente schon damals einem bestimmten Zweck: dem Zweck nämlich, die dem Meer und dem Landungsplatz zugewandte Schauseite der Kirche so reich und köstlich zu gestalten, wie nur möglich. Daher wurde hier von vornherein der denkbar größte Reichtum von Spolien aufgeboten.

Man darf aber noch weiter gehen und dieser Anhäufung von Spolien an der südlichen Schauwand der Staatskirche einen ganz bestimmten Sinn unterlegen. Die Spolie wird dort zur Trophäe. Übrigens war das Anbringen von Trophäen an San Marco eine alte Übung: Schon an der Fassade des 11. Jhs., unter dem Marmorbelag des Ducento, fand sich (bei Restaurierungsarbeiten des 19. Jhs. festgestellt), als Siegestrophäe eines Seegefechtes, der Mastbaum eines feindlichen Schiffes angebracht. Die Trophäen des 13. Jhs.

richteten sich gegen Byzanz und Genua. Wahrscheinlich aus Konstantinopel selbst stammt die Porphyrgruppe der Tetrarchen an der Ecke des Tesoro; die beiden viereckigen Pfeiler dagegen wurden 1258 aus Akkon nach Venedig gebracht, als Siegesdenkmäler der Genuesenkriege. Die Akten über diese beiden Problemstücke östlicher Plastik sind allerdings noch lange nicht geschlossen: es wird erst durch genauere Untersuchungen festzustellen sein, ob die ältere Forschung mit ihrer Datierung ins 6. Jh. recht hat, oder ob M. Kalligas, der neuerdings ein Datum in der zweiten Hälfte des 12. Jhs. vorschlug, die richtige Lösung gefunden hat. Vor der Entscheidung der Frage werden die Denkmäler selbst noch einmal genauestens auf ihren Erhaltungszustand und ihre Einheitlichkeit zu prüfen sein.[4] Sicher aber ist, daß die Pfeiler an einem Tor des Genuesenkastells San Saba in Akkon angebracht waren und daß Lorenzo Tiepolo sie mit anderen Trophäen (u. a. der Pietra del Bando, dem ursprünglichen Zeichen der Genuesischen Marktgerichtsbarkeit von Akkon) nach Venedig schaffte, um sie bei San Marco aufzustellen. Nur der linke, westliche, der beiden Pfeiler steht auf seinem alten Platz, der rechte dürfte ursprünglich links vom ersteren gestanden sein, so daß die beiden Steinmale den monumentalen Südeingang der Staatskirche (jetzt durch den Altar der Capella Zen verstellt) flankierten, als „Triumphstraße" für die Venezianer und als caudinisches Joch für die Genuesen. Die Südfront von San Marco war eben sozusagen die „politische" Fassade der Staatskirche und damit der Aufstellungs- und Anbringungsort für politische Trophäen, während die Nordfront mit ihrem programmlosen, rein schmückenden Dekor die „inoffizielle" Stadtseite der Kirche darstellte.

Zwischen diesen beiden Fronten erstreckt sich die Hauptfassade, an der sich der „Kathedralcharakter" der Kirche entfaltete. Der Dekor dieser Fassade ist sowohl formal als auch inhaltlich reich und sinnvoll gegliedert. Hier gibt es weder die lose Aneinanderreihung von Schmuckstücken, noch die künstlerisch „amorphe" Anbringung von Trophäen. Alles ist hier vielmehr nach einem Programm geordnet, in dem Schmuck und Trophäe wohl ihren Platz finden, sich aber einem sinnvollen Plan unterzuordnen haben.

Dieses Programm ist freilich nicht homogen in seiner gegenständlichen und formalen Struktur. Es besteht aus funktionell, künstlerisch und gegenständlich recht disparaten Teilen, die aber doch zu einer Einheit zusammengeschweißt sind. Hier soll nur vom plastischen Dekor die Rede sein, also nicht von der Blendarchitektur, der Inkrustation und den Mosaiken. Der plastische Schmuck der Westfassade des 13. Jhs. gliedert sich in vier Gruppen.

Am lockersten mit dem Bau verbunden sind die Rundplastiken — Spolien oder dislozierte Werke. Dazu gehören die vier Bronzepferde, der frühbyzantinische Porphyrkopf an der südwestlichen Ecke der Galerie

(der sog. „Carmagnola") und, als gegenständlich interessantestes Stück, die gewissermaßen als Titelvignette der Kirche über dem Hauptportal angebrachte Gruppe des „Sogno di San Marco", ursprünglich (d. h. um die Mitte des 13. Jhs.) wohl als Teil eines christologischen Zyklus (Traum Josefs) gearbeitet, durch seine Placierung über der Haupttüre aber zur Darstellung der dem hl. Markus durch einen Engel verkündeten Traumbotschaft umgedeutet; der Inhalt der Botschaft: die Gebeine des Evangelisten würden dereinst an dieser Stelle zur Ruhe gelegt werden (Praedestinatio, Vaticinatio), war sozusagen die legendäre Gründungsurkunde Venedigs.[5]

Die zweite Gruppe der Fassadenplastik von San Marco umfaßt die funktionell mit dem Bau verbundenen Hochreliefs der mittleren Bogen und Archivolten, nach Programm und Formcharakter die eigentliche „Kathedralplastik".[6] Freilich darf man dabei, was die Erscheinung anlangt, nicht an die Monumentalzyklen französischer Kathedralen mit ihren überlebensgroßen Figuren denken: Die venezianische „Kathedralplastik" bleibt durchwegs Dekor, mit kleinformatigen Figuren und Szenen, die in ornamentales Rankenwerk eingebunden sind. Im Gegenstand aber sind engste Zusammenhänge mit frühgotischen Zyklen vorhanden: hier wie dort handelt es sich um ein enzyklopädisches Programm, das sich vom Ethisch-Symbolischen (Tierkämpfe, streitende Figuren, Fabelstoffe) über das Allegorische (Tugenden, Monatsdarstellungen) bis ins Praktisch-Reale (menschliche Tätigkeiten und Berufe) erstreckt und das Kirchlich-Religiöse (Propheten um Christus) nicht ausschließt. Die zeitlich-stilistische Folge der Bogen geht von innen nach außen; in derselben Richtung entwickelt sich auch das ikonographische Programm, dessen Schwerpunkt, wie in frühgotischen Kathedralprogrammen, die zentrale Lunette mit dem Weltgericht ist — in San Marco freilich nicht als Relief oder plastische Gruppe, sondern als Mosaik. Die Durchdringung verschiedener Kunstgattungen im Dienste eines gemeinsamen gegenständlichen und formalen Programms ist typisch und geradezu „national"-venezianisch. Nur in Venedig konnte es auch geschehen, daß die Figuren der Tugenden (am mittleren Bogen des Hauptportals), soweit der zur Verfügung stehende Raum es ermöglichte, den Mosaikfiguren der Mittelkuppel als genaue Kopien folgten. Dabei war der Tugendzyklus dem Mosaik an sich gänzlich fremd, während er in der Fassadenplastik sehr wohl heimatberechtigt war: mit den Fassadenfiguren kehrte das Sujet also sozusagen an seinen legitimen Platz zurück.

Ebenso venezianisch wie die Verquickung der technischen Wirkungsmittel ist der Stil dieser Bauplastik. Zu gleichen Maßen aus antelamesken wie byzantinischen Vorbedingungen erwachsen, ist die Stilsprache doch unverkennbar „national", als einzigartige und unverwechselbare Sonderform des malerisch differenzierten Hochreliefs. Die Entwicklung vom innersten zum äußersten Bogen — von Primitivismus über Manierismus, zu virtuoser Ausschöpfung aller Möglichkeiten —, muß sich in erstaunlich kurzer Zeit, innerhalb einer Generation, abgespielt haben. Eine solche Rapidität des Ablaufes wurde nur möglich durch die besondere und intensive Schulung der venezianischen Plastiker, in der Lehre der Antelami-Werkstätte, durch das Kopieren byzantinischer Importstücke und durch die Nachahmung des Stils frühchristlicher Spolien.

Neben dem malerisch-bewegten Hochrelief der Portalbogen gibt es, als dritte Gruppe der plastischen Dekoration der Westfassade, überaus feine und bravourös vollendete Dekorationsstücke in Flachrelief, welche den Seitenportalen als „Sopraporten" dienen. Hier geht die Verschmelzung verschiedener technischer Mittel so weit, wie das nur in Venedig möglich war: Die Figuren und Ranken der aus farbigem (grünem) Stein gemeißelten Flachreliefs heben sich silhouettenhaft „ausgeschnitten" von einem Goldmosaikgrund ab; daneben begegnen vergoldete Reliefs auf grünem Steingrund. Die gegenständliche Aussage dieser dekorativen Reliefs der Westportale steht in ungekehrtem Verhältnis zu ihrem reichfarbigen Effekt: sie stellen nur Propheten und Engel dar. Lediglich an der Nordfassade, über der Porta dei Fiori, ist eine szenische Darstellung, die Geburt Christi, eingefügt — und auch diese hat kaum mehr als schmückende Funktion. Es handelt sich um eine relativ späte, dekorative Bereicherung der Fassadenausstattung, die späte Leistung einer Werkstätte, von der noch zu reden sein wird.

*

Als ähnliche dekorative Zutaten stellen sich — auf den ersten Blick — auch die sechs in die Bogenzwickel des Hauptgeschosses der Westfassade eingelassenen Reliefs dar. Die nicht funktionsgebundene Anbringung der in die Marmorinkrustation eingebetteten Reliefs ist ausgesprochen byzantinisch: Beispiele sind im griechischen Osten überaus häufig. Dort — etwa an der kleinen Metropolis in Athen — haben die Einzelstücke dieses Dekors so wenig Beziehungen zueinander und zum Ganzen, daß man von vornherein an die sekundäre Verwendung von Spolien denkt, was allerdings nur für einen Teil dieses Dekors zutrifft, zu dessen künstlerischem Wesen diese Beziehungslosigkeit geradezu gehört. Auch die sechs venezianischen Reliefs erscheinen daher vorerst als mehr oder weniger zufällig zusammengekommene, als Füllsel an der Fassade angebrachte Spolien. Dieser Gedanke liegt umso näher, als die sechs Reliefs untereinander starke stilistische Diskrepanzen aufweisen, zum Teil sogar aus weit auseinanderliegenden Perioden und Kunstkreisen zu stammen scheinen; vor allem macht auch die Zusammenstellung von zwei Heraklesdarstellungen, einer Maria Orans, einer Erzengelfigur und zwei sitzenden Kriegerheiligen durchaus den Eindruck des Zufälligen.

Dieser erste Eindruck kann aber einer näheren Prüfung nicht standhalten. Diese ergibt vielmehr, daß es sich bei den sechs Reliefs um die Verwirklichung eines sinnvollen und geschlossenen ikonographischen Programms handelt, das sich zum Teil freilich aus Spolien, zum Teil aber aus zu diesem Zweck geschaffenen Einzelgliedern zusammensetzt. Dieses Programm und die Art seiner Verwirklichung zu untersuchen, ist das eigentliche Thema dieser Zeilen.

Daß die sechs Reliefs in den 60er Jahren des 13. Jhs. bereits in situ waren, ergibt sich aus dem einzigen alten Mosaik der Fassade mit der feierlichen Einholung der Markusreliquien in die Dogen- und Staatskirche über der Porta St. Alippio. Den Hintergrund dieser Szene bildet die schon eingangs erwähnte Darstellung des Westaspekts von San Marco, eine Darstellung, die bei aller Verallgemeinerung in den wesentlichen Zügen als durchaus korrektes Architekturporträt aufgefaßt werden muß: (s. Anm. 2). Das gilt auch für Details, wie etwa die Gestaltung des großen Westfensters oder die Aufstellung der vier Bronzepferde davor. Mit aller wünschenswerten Deutlichkeit sind nun in den Zwickeln zwischen den Portalbogen die sechs Rechteckplatten „verzeichnet", ohne natürlich, schon des Maßstabes wegen, als figürliche Reliefs charakterisiert zu sein. Für die Entstehungszeit des Mosaiks gibt es, außer stilistischen Erwägungen, die in das dritte Viertel des 13. Jhs. weisen, noch einen sicheren Terminus ante quem durch die Erwähnung des Mosaikschmuckes der Fassade in der ab 1267 (bis 1275) geschriebenen Chronique des Veniciens des Martin da Canal. Da der Autor außerdem von der Fassade sagt, die Venezianer führen auch zur Zeit der Abfassung seines Berichtes noch fort, sie ständig zu verschönern, darf angenommen werden, daß das Mosaik — als letztes und spätestes in der unteren Reihe der Westfassade — unmittelbar vor oder um 1267 entstanden ist.[7] Die auf dem Mosaik bereits dargestellten Reliefplatten dürften daher zwischen ca. 1250 und 1265 an ihre Stelle gebracht worden sein.

Das heißt nun freilich nicht, daß alle Platten um diese Zeit entstanden sind. Ebensowenig entspricht die Anordnung der Reliefs an der Fassade der — nur aus stilistischer Analyse zu erschließenden — Abfolge der Entstehung. Gegenständlich betrachtet, entsprechen die Reliefs einander in paariger Symmetrie: Die beiden äußeren, die beiden inneren und die beiden dazwischenstehenden sind einander paarweise zugeordnet. Von links nach rechts fortschreitend (wobei festzustellen ist, daß die Reliefs nicht in dieser Richtung abzulesen sind, überhaupt nicht in irgendeiner Abfolge, sondern simultan gesehen werden wollen), handelt es sich um folgende Gestalten:

1. Herakles mit dem Erymanthischen Eber; 2. Maria Orans; 3. Sankt Georg, sitzend; 4. St. Demetrius, sitzend; 5. Erzengel Gabriel; 6. Herakles mit Hirschkuh und Hydra.

1. Herakles mit dem Eber[8] (Abb. 1).

Der nach rechts ausschreitende Heros trägt den Eber auf den Schultern. Eurystheus hat sich angstvoll in ein Faß geflüchtet. Die Hauptfigur mit ihrer Last und die in kleinerem Maßstab dargestellte Nebenfigur in der Tonne füllen die Fläche bis an den Rand, ohne aber irgendwie eingezwängt zu sein. Die heroische Pose des Herakles kann sich voll entfalten. Allerdings geht die Bewegung durchaus in der Fläche vor sich, sogar der muskulöse Torso ist ganz in die Fläche gedreht, nirgends ist eine Verkürzung sichtbar. Innerhalb der scharf geschnittenen Konturen entfaltet sich die Modellierung des Reliefs organisch genug, mit weichen Übergängen und klar herausgearbeiteten Formgruppen. Arme und Beine sind fast voll gerundet, Torso und Kopf dagegen so abgeflacht, daß sie nicht über die ideale Vorderebene des Reliefs vorstoßen. Die Größenskala der Details steht im organischen Verhältnis zum Maßstab der Hauptformen. Das Ganze ist zwar keine geschlossene Komposition — eher eine Einpassung gegebener Motive in einen gegebenen Rahmen —, trotzdem kommt aber eine recht eindrucksvolle Gesamtwirkung zustande.

Das Relief, dessen Oberfläche überarbeitet sein dürfte, ist nicht leicht zu datieren. Dem Motiv und dem kompositionellen Schema nach steht es ganz in der antiken Tradition, die sich bis ins 6. vorchristliche Jahrhundert zurückverfolgen läßt.[9] Dabei ist das Bewegungsmotiv der Hauptfigur doch so weitgehend seiner organischen Innervation entkleidet, daß das Relief keinesfalls als antik angesprochen werden kann; auch melden sich in der Art der „Einpassung" deutlich mittelalterliche Züge. Die nächste Parallele dazu ist ein Relief im Nationalmuseum von Ravenna, das Herakles im Kampf mit der Hirschkuh zeigt. Es wird gewöhnlich ins 6. Jh. datiert, bedürfte aber noch einer eingehenderen Untersuchung. Der Typus der ravennatischen Reliefs geht auf die 1. Hälfte des 5. Jhs. vor Christi zurück: Herakles setzt der Hirschkuh das Knie in den Rücken und drückt sie am Geweih zu Boden; so schon in Olympia und am Theseion. Dem gleichen Typus folgte die lysippische Bronzegruppe aus der Serie der Heraklestaten von Alyzia — von der sich zwei Wiederholungen im Museum von Palermo befinden. Das ravennatische Relief erscheint geradezu als Projektion dieser Gruppe.[10] Neben der Verwandtschaft zwischen dem ravennatischen und dem venezianischen Relief in Modellierung und Einpassung gibt es freilich auch Diskrepanzen — z. B. im Format und in der Typik — die es verbieten, die beiden Reliefs für Glieder einer und derselben die zwölf Taten des Herakles illustrierenden Serie zu halten; ja, es erscheint fraglich, ob sie auch nur annähernd der gleichen Periode zugeschrieben werden dürfen. Das venezianische Relief ist klassizistischer in Typik, Modellierung und Formbewegung; dieser Klassizismus wäre zwar zu Beginn des 5. — und wieder im 10. —, kaum aber im späten 5. oder 6. Jh. denkbar.

Auf alle Fälle aber ist das Relief ein Fremdkörper in Venedig, wohin es als Spolie gekommen sein muß; ob aus Konstantinopel (nach 1204) oder aus der näheren Umgebung der Lagunenstadt, ist kaum mehr festzustellen. In Venedig wurde es gewiß als „antik" angesehen und entsprechend — mit Zahnschnitt und abgetrepptem Profil — gerahmt. Die zwei romanischen Löwen darunter stammen aus einem ganz anderen Zusammenhang.

6. Herakles mit Hirschkuh und Hydra (Abb. 2).[11] Das Gegenstück zum ersten Relief gehört in eine andere Welt — obwohl sich das Relief unzweideutig als Paraphrase der ersten Heraklesdarstellung zu erkennen gibt. Vom Standpunkt antiken Körpergefühls freilich macht die Paraphrase fast den Eindruck einer Karikatur; tatsächlich ist auch alles verändert, mit Ausnahme des beherrschenden Bewegungsmotivs der Hauptfigur, und auch dieses hat jede organische Ponderation eingebüßt, so daß die Figur statt mit ihrem linken Bein kräftig auszuschreiten, auf dem rechten zu balancieren scheint. Aus den Muskelgruppen des Thorax sind parallele Wülste geworden, die kaum als Rippen, keinesfalls aber als Muskelstränge deutbar sind. Besonders aufschlußreich ist die Umgestaltung des Löwenfelles in die flatternde Draperie eines Mäntelchens mit undulierendem Zickzacksaum. Überhaupt herrscht die lineare Bewegung über alle anderen Ausdrucksmittel vor: das Wellige, Zackige, Spitzige des Lineaments findet seine Entsprechung in der spießigen, sperrigen Gesamtanordnung. Die gnomenhafte Figur fügt sich dem Rahmen nicht ein wie im Vorbild, sie ist in ihn eingezwängt, ja die lineare Bewegung greift über den Rahmen hinaus. Dieser Rahmen ist ganz anders behandelt als im Vorbild. Wohl ist der Zahnschnitt wiederholt, er ist aber kleinteiliger und zarter, schütterer geworden, und es fehlt vor allem das rahmende Profil. Dafür ist die im Verhältnis zum Bogenzwickel kleinere Tafel an drei Seiten mit einer farbigen Einfassung aus Verde antico umgeben, während als Fußstück eine reichornamentierte Schmuckleiste dient. Dieser äußere „Rahmen" vergrößert für den optischen Eindruck das für seinen Platz sonst zu kleine Relief.

Gegenständlich gesehen illustriert das Relief zwei Taten des Helden: Den Fang der Kerynitischen Hirschkuh und die Überwindung der Hydra. Es ist klar, daß der venezianische Plastiker keine antike Darstellung dieser Szenen kannte. Die Jagd auf die Hirschkuh, die sonst fast immer als Fangen und Bändigen des Tieres wiedergegeben ist, erscheint hier durch das der Eberszene angeglichene Tragemotiv ersetzt. Und die Hydra, ein mittelalterliches Drachengebilde, ist wie auch sonst in mittelalterlichen Darstellungen nur als Attribut angeführt, ohne daß der Kampf gegen das Untier geschildert wäre. Ja es scheint, als ob die Einführung der Hydra überhaupt nicht aus gegenständlichen Gründen erfolgt sei, sondern lediglich als formale Entsprechung zur Figur des Eurystheus im Vorbild.

Ein ähnliches Verhältnis wie zwischen dem sechsten und ersten Relief besteht zwischen dem dritten und vierten.

4. S C S D I M I T R I U S.[12] (Abb. 3.) Der in eine antikische Rüstung gekleidete Kriegerheilige sitzt in lebendig-wachsamer Haltung auf einem Klappstuhl. Die Rechte faßt den Griff, die Linke die Scheide des schräg über die Schenkel gelegten Schwertes. Die Schräge der Waffe wiederholt sich in der Schrägstellung der Füße, Knie und Säume und klingt aus in der Linie der Schultern. Die Gegenneigung des Kopfes schafft einen organischen Kontrapost, der, bei aller ruhigen Monumentalität, der Figur etwas fast Momentanes gibt, Ruhe mit Bewegtheit verbindet. Die Details des Kostüms sind einfach und leicht verständlich. Das Relief ist mit hoher Randschwelle voll durchmodelliert, ohne sich dabei über ein gewisses Maß zu erheben, das durch die fast rundplastische Ausführung der Arme und Beine gegeben ist. Die Projektion ist suggestiv genug, um sogar eine gewisse Räumlichkeit zu implizieren, obwohl die sich kreuzenden Schrägen und Achsengeraden des Klappstuhls sich primär als Flächenmuster entwickeln. Ohne gedrängt zu wirken, ist die Figur auf ihrem Thron fest in den Rahmen gespannt. Die diesen Rahmen bildende Hohlkehle ist von Stuhl und Schwert überschnitten und von einer Verde antico-Einfassung umgeben.

Die Erhaltung ist am schlechtesten an den Kulminationspunkten des Reliefs, an Kopf, Schultern und Knien. Vom Gesicht ist nur die Augenpartie wirklich gut erhalten. Ob die Inschriftplättchen überarbeitet sind — es liegt nahe, anzunehmen, daß sie ursprünglich griechische Lettern trugen — läßt sich nicht mehr entscheiden.

Zweifellos ist das Relief das Werk eines griechischen Bildhauers aus dem späten 12. oder sogar dem frühen 13. Jh. Es ist auch so gut wie gewiß, daß es nicht in Venedig angefertigt wurde (wofür allenfalls die lateinische Inschrift sprechen könnte), sondern als Spolie oder Importstück aus dem Osten kam: Wäre es (von einem griechischen Plastiker) in Venedig gearbeitet worden, so wäre, da zwei Reliefs dieser Art für die Fassade benötigt wurden, wohl auch das zweite von der gleichen Hand oder Werkstätte hergestellt worden, und nicht, wie es geschah, von einem ganz verschieden eingestellten, westlichen (venezianischen) Nachahmer. Außerdem ist der Typus des Reliefs aus Konstantinopel, Saloniki und den östlichen Ausstrahlungsgebieten wohl bekannt. Die poetische Beschreibung einer Darstellung des Heiligen Georg in einem Gedicht des Manuel Philes muß sich auf ein dem venezianischen bis in alle Einzelheiten ähnliches Werk bezogen haben.[13] Auch als gemalte Ikone muß der Typus weit verbreitet gewesen sein: Eine russische Version des 13. oder frühen 14. Jhs., die sich in Moskau erhalten hat,[14] folgt in allen wesentlichen Einzelheiten des Figürlichen dem gleichen Vorbild wie das venezianische Relief; doch steht das

letztere diesem Vorbild, das im Kreise der Hofkunst gesucht werden muß, viel näher als die Ikone.

3. S C S G E O R G I U S[15] (Abb. 4). Das dritte Relief ist nicht nur das Gegenstück zum eben besprochenen vierten, es ist zugleich auch — und noch in höherem Maßstab als im Fall des Herakles mit der Hydra — seine mehr oder weniger genaue Kopie. So wie bei der zweiten Heraklesdarstellung (6) hat sich der venezianische Kopist nicht einmal die Mühe genommen, eine symmetrisch entsprechende Umkehrung des Schemas des Vorbildes herzustellen, er hat dieses Schema vielmehr in beiden Fällen einfach wiederholt. Hiefür scheint allerdings nicht bloß künstlerisches Unvermögen verantwortlich gewesen zu sein, sondern eher, oder mindestens a u c h, ein Formprinzip, das in Venedig häufig zu beobachten ist und das die rhythmische Abfolge gleichgerichteter Bewegungsimpulse einem symmetrischen Ausgleich derselben durch seitenverkehrte Gegenüberstellung von Motiven vorzieht. Das Gleichgerichtetsein der Kopie gegenüber dem Vorbild erleichtert übrigens den Vergleich.

Der Georg ist dem Demetrius näher als die zweite Heraklesdarstellung der ersten. Dazu trägt natürlich bei, daß es sich, abgesehen vom Namen der Figur, um den gleichen Gegenstand der Darstellung handelt, ohne jede thematische Variation, ferner auch daß das Vorbild der Epoche des Kopisten zeitlich näher stand — es kann ja als fast zeitgenössisch gelten. Schließlich aber ist für die genauere Übereinstimmung auch die bereits höher entwickelte Fertigkeit des Nachahmers im Kopieren verantwortlich zu machen. Wenn die venezianische Heraklesfigur als der erste Versuch des Kopisten gelten darf, so sind dem Georgsrelief gewiß bereits andere Versuche vorausgegangen.

Trotzdem handelt es sich bei dem Georgsrelief um nichts weniger als um einen Abklatsch des Demetrius. Zwar sind Rahmen und Einfassung, Gestalt, Motiv und Beiwerk gleich; Georg sitzt aber ganz anders im Rahmen als Demetrius. Die Figur ist absolut und relativ bedeutend größer und breiter: Füße, Scheitel und Ellenbogen berühren den Rahmen, die Figur f ü l l t die Fläche, statt sie zu beherrschen. Die ausbalancierte Ponderation des Vorbildes ist verschwunden. An die Stelle der fein aufeinander abgestimmten Schrägachsen (Füße, Knie, Gewandsäume, Schwert, Schultern) sind hartgewinkelte und kontrastierende Linien getreten. Füße und Knie sind ohne Schrägverschiebungen horizontal nebeneinandergesetzt; das Schwert hingegen wird in steilerem Winkel vor dem Körper gehalten; es liegt nicht auf den Schenkeln wie bei Demetrius. Der rechte Arm der Figur ist scharf gewinkelt, der Kopf folgt nicht einer kontrapostischen Gegenbewegung, sondern ist aggressiv vorgereckt. Der Gesamteffekt der Haltung des Heiligen ist nicht der ruhiger, elastischer Wachsamkeit, sondern ungeschickter Schwere und Unruhe. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die komplizierte Draperie, die sich um Schenkel und Knie legt. Die Säume des Leibrockes und des Mantels bilden aufdringliche Zickzackmuster, freilich weniger spielerisch-linear als beim Herakles mit der Hirschkuh. Aber selbst die Ränder des Panzers sind scharf gezähnt, der Panzer selbst ist detailreicher; die Formen schmiegen sich nicht wie beim Demetrius dem Körper an, das ganze bleibt bei aller Massigkeit flach. Wie weit entfernt der venezianische Bildhauer von einem organischen Verständnis der übernommenen Formen ist, zeigt sich ganz deutlich an der Fußbekleidung, den Schwertbändern, der über der Brust geknüpften Mantelschleife und anderen Details, die sämtlich reicher, schwerer und komplizierter sind als im Vorbild, aber weniger organisch und funktionsrichtig.

Trotzdem würde man dem Werk nicht gerecht, wollte man nur die Verluste an Eleganz, funktionaler Logik, Organik und körperräumlicher Freiheit gegenüber dem Vorbild betonen. Es handelt sich eben nicht um eine reine Kopie, sondern um eine Übersetzung in ein anderes Idiom, das erst im Werden begriffen ist. Die Entwicklung dieses Idioms der venezianischen Kunstsprache im Relief muß außerordentlich rasch vor sich gegangen sein: Das Georgsrelief bedeutet ein unverkennbares Fortschreiten über das des Herakles. Vor allem im Detail (vergleiche die Fältelung der Beinkleider und Ärmel) beginnt sich ein Gefühl für realistische Oberflächenwirkung zu entwickeln, das beim Herakles noch völlig fehlt. Auch in der Gesamtwirkung ist der Georg organischer, „normaler", weniger monströs.

Dabei müssen die beiden Reliefs von e i n e r Hand stammen. Die identische Bildung von Nase, Mund, Haaren und Händen läßt darüber gar keinen Zweifel. Ebensowenig zweifelhaft ist es, daß das Georgsrelief später entstanden ist als die Heraklesdarstellung.

5. M a r i a O r a n s[16] (Abb. 6). Das fünfte Relief, die Marienikone, ist das reifste der venezianischen Reliefs der Westfassade. Sein Vorbild ist allerdings nicht in dem Gegenstück (2., Gabriel) zu suchen, sondern in einem heute nicht mehr in Venedig feststellbaren byzantinischen Original, das einem verbreiteten, hauptstädtischen Typus folgte und wohl auch als Beutestück der Impresa von 1204 aus Konstantinopel nach Venedig gelangte. Das schönste, freilich nur sehr fragmentarisch erhaltene Beispiel des Typus ist die aus dem Mangana-Kloster stammende Orans des Istanbuler Museums.[17] Eine recht gute Wiederholung hat sich in Santa Maria in Porto in Ravenna[18] erhalten und ein etwas schwächeres, vor allem durch spätere Vergoldung entstelltes Exemplar findet sich in San Marco selbst im linken Seitenschiff.[19] Der Hauptunterschied zwischen diesem und dem Fassadenrelief liegt, abgesehen von dem abweichenden Standmotiv, in der größeren Ausführlichkeit der Oberflächenbehandlung beim letzteren. Die feinere

Ausbildung des Fassadenreliefs ist aber nicht nur auf Kosten eines besseren Vorbildes zu setzen, obwohl ein solches von besonders hoher Qualität angenommen werden muß. Die Linienführung und das modelé der zarten, den darunter liegenden Körper bezeichnenden Falten und Fältchen ist in letzter Linie unbyzantinisch. Es läßt die mathematische Präzision mittelbyzantinischer Zeichenkunst vermissen, ist bewegter, kurviger, schmiegsamer. Dazu kommt noch, daß gegenüber den bekannten byzantinischen Exemplaren die Zickzackbrechung der Säume vervielfältigt und kompliziert ist. Ohne den Kanon mittelbyzantinischer Drapierung zu verletzen, ist der Meister der Fassadenmadonna seinem Hang zum Zackenstil ohne Hemmung gefolgt.

Dadurch und durch die expressive, von der reinen Seinsform byzantinischer Ikonen weit entfernten physischen und psychischen Haltung der Figur (die Haltung des Kopfes hat geradezu etwas Herausforderndes) gibt sich der Künstler als Venezianer zu erkennen. Die Madonna Orans ist die Krönung der Bemühungen, die mit der Heraklesparaphrase begannen und sich im Georg fortsetzten. Es ist wahrscheinlich, daß alle drei Reliefs von der gleichen Hand stammen. Wir wären dann Zeugen eines rapiden Lernprozesses, eines raschen Hineinwachsens in das Wesen der Vorbilder oder besser eines erstaunlichen Fortschreitens der Fähigkeit zu ihrer Umbildung. Letzten Endes ist ja die Orans ebenso unbyzantinisch, ebenso venezianisch wie der Herakles, aber ohne die Unzulänglichkeit und Gewaltsamkeit, die in der ersten Phase der Umbildung vorherrschen. Die drei Reliefs sind nicht die einzigen Werke des Meisters (oder der Werkstätte), der (oder die) im zweiten Drittel des 13. Jhs. tätig war und sich an byzantinischen Vorbildern allmählich und zielbewußt zur Meisterschaft durcharbeitete. Aus derselben Werkstatt stammen die oben erwähnten Sopraporten der vier Seitenportale der Westfront und der Porta dei Fiori.[20] Den vier Portalen der Westfront ist das Repertoire des Dekors — Ranken, Rosetten und Figuren in flachem Relief auf Goldgrund — gemeinsam. Das die spätere Phase dieser Entwicklung bezeichnende Nordportal zeigt neben diesen Elementen auch eine Szene, die Geburt Christi. Das letzte Werk der inzwischen auch mit den Meistern des Hauptportals in enge Verbindung getretenen Träger der Werkstätte ist der äußere Bogen der Porta dei Fiori mit Brustbildern Christi und der Apostel sowie sitzenden Evangelisten. Dieser Endpunkt der Tätigkeit der Werkstätte ist wohl schon um 1280/90 anzusetzen. Die nächsten, etwas reiferen Parallelen sind die Reliefdekorationen der Kahrieh Djami aus dem ersten Jahrzehnt des 14. Jhs.[21]

Die Sopraporten der westlichen Seitenportale dagegen dürften den Erstlingswerken, den drei Reliefikonen des Herakles, Georg und der Muttergottes, unmittelbar gefolgt sein. Die vier Portaldekorationen sind ikonographisch in zwei Paare gegliedert: Das letzte Portal rechts und das zweite von links zeigen in dem knappen figürlichen Teil je zwei Halbfiguren von Engeln; die beiden übrigen, das erste links und das zweite von rechts, sind jedes mit einer Figur des Emanuel und zwei Prophetenfiguren ausgestattet. Das reichste und reifste ist das erste Portal links (die Porta St. Alippio) und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Arbeit am Schmuck der Seitenportale von rechts (Süden) nach links (Norden) fortschritt und daß die Porta St. Alippio das späteste der Westportale ist, dem dann noch die Porta dei Fiori an der Nordfassade folgte. Da das Programm der Fassadenmosaiken sowie der Mosaiken des Inneren der Vorhalle in derselben Richtung fortschreitet, ist die gleiche Reihenfolge für die Reliefikonen anzunehmen, soweit sie im 13. Jh. angefertigt wurden: Tatsächlich hat sich diese Reihenfolge (Herakles mit Hirschkuh, St. Georg, Maria Orans) unabhängig von diesen Überlegungen aus der Stilanalyse ergeben.

In den Prophetenfiguren der Porta St. Alippio — die gewiß zeitlich schon über die Maria Orans hinausgehen — ist die Unrast und Nervosität des Heraklesreliefs zu dekorativer Preziosität umgeschmolzen. Aus den wirren Lappen und Zacken des bewegten Linearismus, mit welchem die Werkstatt begann, ist ein sanftes Undulieren der Faltenlinien vor einem kapriziösen Spitzengewebe von Ranken geworden, die Draperie ist übersichtlich arrangiert; die Gesichter tragen zwar ganz deutlich die Familienähnlichkeit zum Herakles zur Schau, sie haben aber ganz seine Wildheit und Gnomenhaftigkeit verloren. Das kuriose Experiment endete in meisterlicher Fazilität.

Sowohl die End- als auch die Anfangsstufe dieser Entwicklung ist typisch und unverwechselbar venezianisch, und zwar trotz der deutlich feststellbaren fremden Komponenten. Von diesen ist die eine zwar nicht geradezu als Sonderform des mitteleuropäischen Zackenstils zu bezeichnen, sie steht aber zweifellos in einem gewissen Zusammenhang mit dem Phänomen, das den Charakter der deutschen und österreichischen Malerei, zum Teil auch der Reliefplastik, im zweiten und dritten Viertel des 13. Jhs. weitgehend bestimmte. Einige Reliefs des Bamberger Georgenchores können als Parallelen zu den venezianischen Plastiken angesprochen werden. Natürlich dürfen in dem von Byzanz her mit klassizistischen Vorbildern versorgten Venedig nicht so extreme Lösungen erwartet werden, wie sie im spätromanischen Manierismus vor allem der deutschen Malerei an der Tagesordnung waren. Ein fernes Echo dieses Bewegungsstiles hat aber doch Venedig erreicht. Im Mosaik sind es die Prophetengestalten (mit Christus Emanuel) des linken Seitenschiffes von San Marco, aus dem 4.—5. Jahrzehnt des 13. Jhs., in denen sich die vom Norden kommende Strömung zuerst ausspricht;[22] auf die Verarbeitung nordischer Einflüsse in der paduanischen

(und daher wohl auch venezianischen) Buchmalerei hat I. Hänsel vor kurzem hingewiesen.[23] Die Berührung, die gewiß nicht einseitig verlief, dürfte auf breiter Front erfolgt sein. Immerhin sei wenigstens eine konkrete Möglichkeit erwähnt: Der Psalter der hl. Elisabeth, ein frühes Hauptwerk des sächsisch-thüringischen Zackenstils, kam in den 20er Jahren des 13. Jhs. nach Aquileia.[24]

Die zweite Komponente der venezianischen Synthese ist im Osten beheimatet. Das späte 12. und das 13. Jh. sah auch in Byzanz eine Belebung der Formen, vor allem eine Intensivierung der linearen Bewegung. Daß die Venezianer gerade darin gelehrige Schüler der Byzantiner waren, ist aus der Parallele der Porta dei Fiori und der Reliefs des Paraklissions der Kahrieh Djami zu ersehen. Übrigens brauchten die Venezianer ihre Anregungen nicht in Konstantinopel selbst zu suchen; sie wurden ihnen mit den Spolien und Importstücken sozusagen ins Haus gebracht. Zu diesen gehört das letzte der zu besprechenden Fassadenreliefs.

2. Angelus Gabriel[25] (Abb. 5). Das Relief zeigt den großgeflügelten Engel in kurzem Leibrock und offenem Mantel mit Stabszepter und Kreuzscheibe frontal auf einem Suppedaneum stehend; hinter dem Schemel erhebt sich ein lappiges Blattornament. Das Relief hat — so wie das der Orans — keinen Rahmen, sondern nur eine Bekleidung aus farbigem Marmor.

Der Erhaltungszustand ist schlecht genug, vor allem das Antlitz ist fast ganz zerstört. Immerhin ist genug erhalten, um die Feststellung zu gestatten, daß die Plastik von außerordentlich hoher Qualität war, sicherlich von einem griechischen Meister stammt und ins späte 12. oder ins 13. Jh. datiert werden muß. Im Gesamtcharakter ist das Relief dem des hl. Demetrius so eng verwandt, daß die Vermutung naheliegt, beide Reliefs könnten von derselben Hand oder Werkstatt und dem gleichen von den Venezianern geplünderten Konstantinopler Monument stammen. Die Inschrift ist so wie die des Demetriusreliefs eine Zutat aus der Zeit des Einbaues in die Fassade.

Das Relief ist ein Zeuge zunehmender linearer Bewegtheit in der byzantinischen Kunst.[26] Undulierende Säume, spitze Winkel und lappige Konturen geben der Form ein neues Pathos. Ob hier westliche Einflüsse (Gotizismen, s. a. die spitzen Schuhe!) vorliegen, oder ob es sich um eine ganz eigenständige und immanente Entwicklung handelt, könnte nur im Rahmen einer umfassenderen Untersuchung festgestellt werden. Jedenfalls begegnen sich in Venedig die neuen Stiltendenzen des Nordens mit neuen Impulsen des Ostens.

*

Die sechs Reliefikonen der Westfassade von San Marco gliedern sich in zwei gleich große Gruppen. Es handelt sich um drei Spolien aus Byzanz — Herakles mit dem Eber, Demetrius und Gabriel — und um drei ad hoc in Venedig geschaffene Werke — Herakles mit der Hirschkuh, Georg und Maria Orans. Von den inhaltlich zusammengehörigen Paaren (zwei Heraklesdarstellungen, Orans mit Erzengel, zwei Kriegerheilige) ist jeweils ein Glied als Spolie in den Besitz der Venezianer gelangt, während das zweite in Venedig eigens angefertigt wurde. Der Gedanke der Ikonenpaare ist also in Venedig entstanden und realisiert worden, wobei der Charakter der Paare durch die zufällig vorhandenen und in der Größe passenden Spolien in zwei Fällen (Herakles und Kriegerheilige) eindeutig gegeben war. Im dritten Fall, dem des Erzengelreliefs, hätte man ohneweiters durch Verdoppelung des Vorbildes ein Paar schaffen können — Michael und Gabriel. Das ist aber nicht geschehen und man hat statt dessen eine Maria Orans als Gegenstück gewählt.

Diese Anomalie ist aufschlußreich. Sie zeigt, daß nicht etwa eine mechanische Verdoppelung der Spolien — zum Zweck symmetrischer Dekoration — erfolgte, sondern daß der Wahl der Darstellungen ein wohl überlegtes ikonographisches Programm zugrundelag, wenn auch dieses Programm zu allererst durch die vorhandenen Spolien brauchbaren Formates angeregt worden sein mag. Die Einführung der Maria Orans gibt den Schlüssel zum Sinn des Programmes: Sie ist die Schützerin und Fürbitterin par excellence. In dieser Gestalt war die Gottesmutter nach der Beschreibung des Photius in der Apsis der „neuen" Palastkirche Basilius I. dargestellt, wie „sie die unbefleckten Hände für uns ausbreitet und dem Kaiser Heil und Tapferkeit über die Feinde" erwirkt.[27] Bei näherer Betrachtung findet sich nun, daß auch alle übrigen Figuren als Schützer und Bewahrer zu interpretieren sind. Das gilt natürlich in erster Linie für den Erzengel, der neben und mit der Muttergottes sowohl in der byzantinischen als auch in der westlichen Vorstellung den besonderen Beschützer des Herrschers darstellte. Freilich wurde meist Michael für diese Rolle ausgewählt; daß der byzantinische Engel in Venedig die Inschrift Gabriel erhielt, ist wohl auf die seltsame Doppelschichtigkeit des venezianischen Gegenstandsdenkens zurückzuführen. An sich und isoliert gesehen, ist der Erzengel der Beschützer des Herrschers und Staates, zusammen gesehen aber mit Maria (ohne Kind) erhält er assoziationsmäßig zugleich die Rolle des Verkündigungsengels (Gabriel) zugeteilt. Nur diese Assoziation kann die Inschrift Gabriel erklären. Ohne sie wäre die Bezeichnung „Michael" gewiß näher gelegen. Es hat die Venezianer dabei offenbar nicht gestört, daß weder Engel noch Maria in Typus, Kostüm und Haltung den Figuren einer Verkündigung entsprachen: Der Engel der Verkündigung trägt ja sonst immer langes antikisches Gewand und die Maria dieser Szene ist nie als Orans gegeben. In Byzanz wäre auch ein solches Qui pro quo nie möglich gewesen, und, stünden die beiden

Reliefs in Byzanz, wäre auch heute der Gedanke, sie hätte je als Verkündigung gegolten, durchaus abwegig. In Venedig aber, wo die ikonographische Regelhaftigkeit durch eklektische Willkür gelockert war, lag auch ein so großer ikonographischer Fehler durchaus im Bereich des Möglichen. Die Deutung mag noch durch den Abstand zwischen den beiden Figuren unterstützt worden sein — dieser physische Abstand erinnerte ja an die gebräuchliche Anordnung der beiden Figuren der Verkündigung zu beiden Seiten eines Bogens.[28]

Relativ einfach ist der Fall der beiden Kriegerheiligen. Der hl. Demetrius ist der beliebteste und häufigst dargestellte Schutzheilige von Byzanz. Ursprünglich aus der Lokallegende von Saloniki hervorgegangen, ist er in komnenischer Zeit zu einem der meist verehrten Reichsheiligen geworden. Mindestens seit dem 7. Jh. (Hagios Demetrios in Saloniki)[29] hat man den Heiligen auch thronend dargestellt, ja es ist möglich, daß der Kult des Reichsheiligen in der Entwicklung der Darstellung „in der Majestas" thronender Märtyrer keine geringe Rolle gespielt hat.[30] Georg ist ihm darin, wie in anderen Fällen, gefolgt. In der Spätzeit der komnenischen Kunst, aus der das Relief des hl. Demetrios stammt, kann freilich von Ursprungsfragen nicht mehr die Rede sein. Außerdem hat sich der Sinn des Thronens — oder vielmehr des Sitzens der Figur — verschoben. Es ist eben kein Thronen mehr, sondern, wie es ja das Georgios-Epigramm des Manuel Philes schön umschreibt, das Sichniederlassen des Kriegers nach der Abwehr der Feinde, ein wachsames Ruhen, bei dem der Heilige, den Blick auf die fernen Feinde geheftet, das Schwert halb entblößt auf den Knien liegen hat. Daß Georg in genau derselben Pose dargestellt wurde, in Byzanz also das Gegenstück des sitzenden Demetrius war, wissen wir aus demselben Epigramm und aus anderen Quellen. Überdies hatten die Venezianer alle Ursache, St. Georg als einen der großen Patrone der Stadt an der Fassade der Dogenkirche darzustellen: Venedig besaß ja wertvolle Reliquien des Heiligen und das Kloster San Giorgio (Maggiore), eine Gründung des 10. Jhs. und eine der Hauptkirchen Venedigs, war zeitweilig sogar die Begräbniskirche der Dogen. Jedenfalls stand Georg den Venezianern näher als etwa St. Theodor, obwohl, oder gerade weil, dieser der erste Patron des Realtiner Dogats gewesen war. Theodor hatte als byzantinischer Hofheiliger gewissermaßen die Zugehörigkeit Venetiens zum byzantinischen Hoheitsbereich personifiziert und war daher im Zuge der allmählichen Secessio Venedigs aus dem byzantinischen Reichsverband immer mehr in den Hintergrund gedrängt worden — fast bis zum völligen Verschwinden seines Kultes. Und besonders im 13. Jh., nach der Vernichtung des byzantinischen Reiches durch den unter venezianischer Führung stehenden vierten Kreuzzug, wäre eine Wiedereinführung des verdrängten „byzantinischen" Dogenpatrons undenkbar gewesen.[31]

Bei der Wahl der darzustellenden Heiligen haben eben in stärkstem Maße staatspolitische Erwägungen mitgespielt. Es handelte sich ja um die „Schutzgötter" der Stadt und Grabar hat diese und andere Sitzbilder von Kriegerheiligen mit Recht als „Apotropaea" bezeichnet.[32]

Das ist denn auch, auf die kürzeste Formel gebracht, der Sinn des den sechs Fassadenikonen zugrundeliegenden Programms. In dieses apotropäische Programm fügen sich auch die beiden Heraklesdarstellungen ein. Schon in antiker Zeit galt er als Schutzheros, in Rom führte er die Beinamen „victor" und „invictus". Als solcher erscheint er auf Münzen (Nero, Trajan), und Kaiser, wie Commodus, ließen sich in der Gestalt des Heros darstellen.[33] Die Umdeutung des Wesens und der Taten des Helden vom Physischen ins Geistig-Seelische war schon in klassischer Zeit vorbereitet (man denke an die Erzählung des Sophisten Prodikos von „Herakles am Scheidewege"!). Mittelalterliche Autoren wie Theodulf von Orleans sahen in Herakles geradezu die Personifikation der Virtus, eine Deutung, die bis Erasmus und darüber hinaus in Geltung bleibt.[34] In der bildlichen Darstellung ist seine Gestalt besonders im 13. Jh. häufig anzutreffen, und zwar nicht nur im humanistischen Kreis der toskanischen Protorenaissance (Kanzeln der Pisani), sondern auch in der durchaus „mittelalterlichen" Fassadenkunst der Emilia, in Modena, Parma und Borgo San Donnino.[35]

In diesen und anderen Denkmälern wird Herakles als Parallele oder als Stellvertreter Samsons eingeführt; ja, in manchen Fällen ist es strittig, welcher der beiden Löwenbezwinger, Samson oder Herakles (im Kampf mit der nemäischen Löwin), gemeint ist.[36] In anderen Beispielen (14. Jh.) wiederum wird der den Geryones tötende Herakles mit dem Drachenbezwinger St. Georg gleichgesetzt.[37] Wieweit die Gestalt des griechischen Heros in Venedig schon christlich umgedeutet war, ist bei dem für Venedig immer wieder festzustellenden Mangel an schriftlichen Aussagen über Geistiges, ja selbst Religiöses, schwer zu entscheiden. Panofsky und Saxl gehen vielleicht zu weit, wenn sie mit dem Hinweis darauf, daß die menschliche Seele häufig im Bild des Hirsches allegorisiert wurde, vermuten, daß der die Hirschkuh tragende und den Drachen mit Füßen tretende Herakles des venezianischen Reliefs als Retter der Seele und Besieger des Bösen, ja geradezu als Allegorie der Erlösung aufzufassen sei.[38]

Immerhin geht aus all dem hervor, daß es keine Anomalie war, wenn Herakles als eine Art Schutzgott neben den übrigen Schutzheiligen des Fassadenprogrammes dargestellt wurde und daß die Venezianer den Zufall, der ihnen das eine Heraklesrelief in die Hände spielte, sozusagen ganz legitim ausnutzten. Die Gestalt muß ihnen von mehreren Seiten her bekannt gewesen sein. Angehörige der Werkstatt, denen die Darstellungen des Helden in Parma und Borgo San Donnino zu danken waren, arbeiteten ja

an San Marco selbst (Bogen des Hauptportals)[39] und auch der Name des mythischen Heros war den Venezianern aus ihrer eigenen staatlichen „Prähistorie" wohlvertraut. Herakles war ja der Heros eponymos der Stadt Eraclea-Heracliana, des ältesten politischen Zentrums der Lagunen und Sitzes des frühesten Dogats. Es ist gut möglich, daß dem Protohumanismus des 13. Jhs. (der ja auch an die trojanische Herkunft der venetischen Urbevölkerung willig glaubte) die Aufnahme des Herakles unter die „Schutzheiligen" Venedigs eben wegen des Anklanges an die älteste Dogenstadt besonders willkommen war.

Die Anordnung der sechs Protektoren überrascht insoferne, als man erwarten würde, Maria und den Erzengel auf dem zentralen Platz, in der Mitte der Fassade anzutreffen. Tatsächlich aber ist die Mitte von den zwei Kriegerheiligen besetzt; Erzengel und Maria folgen nach außen und die beiden Heraklesgestalten bilden die äußeren Flügel. Vielleicht ist in dieser Reihenfolge mehr zu sehen als ein Zufall der Anordnung, mehr auch als eine gestaltlich-formale Abstufung vom Sitzen über das Stehen zum Schreiten; vielleicht darf die zentrale Placierung der staatsbeschützenden Kriegerheiligen als typisch venezianisch betrachtet werden. Es ergäbe sich dann die folgende programmatische Anordnung: Innen und zentral, die Protektoren des Staates, die Retter aus Feindesnot; dann Maria und der Erzengel, die Beschützer vor spirituellen Gefahren, die Retter der Seele; und schließlich außen, Herakles als Bezwinger der Naturgewalten. Diese Kategorienscheidung ist allerdings nicht allzu strikte zu verstehen: In der mehrschichtigen Interpretation mittelalterlicher Programme konnten alle drei Gruppen sowohl als Staatsbeschützer als auch als Seelenretter aufgefaßt werden.

Die Dreizahl der Zweiergruppen war durch die Situation gegeben, fügte sich aber gut der allgemein mittelalterlichen (Dreizahl der Preux usw.) und im Besonderen der venezianischen Denkstruktur ein: Auch das Programm der Innenausstattung ist von der Dreizahl beherrscht.

Die Anbringung von Reliefikonen an Kirchenfassaden hat im venezianischen Kreis durch San Marco Schule gemacht: Der Westfassade sind die übrigen Schauwände von San Marco selbst, weitere Kirchen in Venedig und die Dome von Caorle, Portogruaro usw. gefolgt. Auch hier waren es zum Teil Spolien, zum Teil ad hoc geschaffene Werke, die der byzantinischen Anbringungsweise folgend in die Fassaden eingelassen wurden. Aber nicht nur im Hinblick auf dieses Gegenstands- und Dekorationsprinzip und seine Verbreitung sind die Reliefikonen der Westfassade von San Marco schulbildend gewesen. Sie haben auch in der Entwicklung der venezianischen Plastik an sich eine bedeutende Rolle gespielt. Die venezianischen Bildhauer sahen sich gezwungen, sich kopierend und adaptierend mit den Formwerten der byzantinischen Originale auseinanderzusetzen —

eine künstlerische Assimilationstätigkeit, durch die sich diese Künstler eine gewisse Geschmeidigkeit und Eleganz aneigneten. Mehr noch: Die Form des Flachreliefs überhaupt ist erst durch diese Bemühungen in Venedig heimisch geworden, um von da ab die Entwicklung der venezianischen Plastik entscheidend mitzubestimmen.

[1] Über den Anteil des 11. und des 13. Jhs. an der Gestaltung der Vorhallen und damit auch der Fassaden von San Marco siehe R. Cattaneo, in: *La Ducale Basilica di San Marco*. Ed. F. Ongania, Venezia, 1888, Testo, p. 163 ff. und G. Gombosi, *Il Portico della Basilica di San Marco*. Hommage à Alexis Petrovics, Budapest, 1934, p. 163 ff. Ein in Arbeit befindliches Buch des Verfassers über die Mosaiken von San Marco wird diese (und andere) Fragen ausführlich behandeln.

[2] Die Mosaiken des 13. Jhs. sind auf dem Prozessionsbild Gentile Bellinis (Venedig, Accademia, No. 567) mit solcher Treue dargestellt, daß die Abbildungen bis zu einem gewissen Grade auch für stilgeschichtliche Überlegungen ausreichen. Das einzige noch erhaltene Mosaik dieser Ausstattung, über der ersten Tür links (Porta St. Alippio) ist zweifellos das reifste und späteste. Abb. 4 in Jahrb. d. Öst. Byz. Ges., Bd. I, 1951.

[3] Diese sehr ansprechende Vermutung wurde zuerst von F. Kieslinger, *Le Transenne della Basilica di San Marco del secolo XIII*. Ateneo Veneto, vol. 131, Venezia, 1944, p. 57 ff., geäußert.

[4] G. Saccardo, *I Pilastri Acritani*. Archivio Veneto, N. S. XVII, vol. 34/2, Venezia, 1887, p. 285 ff.; Μ. Καλλίγας, Οἱ πέσσοι τῆς Πτολεμαΐδος. Ἀρχ. Ἐφ., 1938, p. 70 ff. Eine neue Bearbeitung ist von F. W. Deichmann zu erwarten.

[5] G. Pavanello, *San Marco nella leggenda e nella storia*. Rivista della città di Venezia, Agosto 1928 (p. 293 ff.), p. 310 ff.

[6] Die ausführlichste Arbeit über die Fassaden-Plastik von San Marco ist, obwohl im Detail veraltet, noch immer G. v. d. Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*. Leipzig 1903, bes. p. 161 ff. Einiges bei R. Jullian, *L'éveil de la Sculpture Italienne*. I, La sculpture Romane dans l'Italie du Nord. Paris, 1945, p. 289 ff., mit Bibliographie. Eine Darstellung des antelamesken Anteils hat G. de Francovich angekündigt.

[7] Zur Datierung des Fassadenmosaiks vgl. O. Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig*. Baden/Wien (1935), p. 49 f. Die Datierung in die Zeit kurz vor oder um 1270 wird bestätigt durch das Datum (1277) der bereits einer etwas späteren Phase angehörigen Ciborium-Mosaiken von Parenzo. Vgl. O. Demus, *The Ciborium mosaics of Parenzo*. The Burlington Magazine, vol. 87, No. 511 (Oct. 1945), p. 238 ff.

[8] Gabelentz, a. a. O., p. 130 f., mit Bibliographie in Anm. 4; A. Venturi, *Storia dell'arte Italiana*. II, p. 519 f. (mit Anführung von Beispielen der Komposition in der antiken Vasenmalerei); S. Bettini, *La scultura Bizantina*. Firenze, s. d., II, p. 27 (dort fälschlich als Darstellung des „eroe che porta le spoglie del leone Nemeo e la presenta ad Euristeo" bezeichnet). Eine kritische Bearbeitung des Reliefs — das von den Archäologen als mittelalterlich, von den Kunsthistorikern als spätantik bezeichnet wird und damit ins wissenschaftliche Niemandsland verbannt ist — steht noch aus.

[9] F. Brommer, *Herakles; die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*. Münster-Köln, 1953, p. 18 ff. Siehe besonders die Tafeln 12, 1, 2, 31; Verzeichnis der Vasenbilder auf p. 83 ff.

[10] Kat. Nr. 36 (G. Bovini); Abb. bei Venturi, a. a. O., II, fig. 366 und H. Peirce and R. Tyler, *L'art Byzantin*. I, Paris, 1932, Pl. 10; Text p. 37, dort in den Beginn des 4. Jhs. datiert, während die meisten Autoren (Literatur im Katalog: Trèsors d'art du Moyen-Age en Italie. Paris, 1952, Nr. 7) es ins 6. Jh. setzen. Über die Vorbilder (Olympia, Theseion, Palermo) W. H. Roscher, *Lexikon der griechisch-römischen Mythologie*. Sp. 2224 ff.; S. Reinach, *Repertoire de la statuaire*. I, Taf. 794 und 802, u. Brommer, a. a. O., p. 20 ff.

[11] Gabelentz, a. a. O., p. 131; Venturi, a. a. O. II, p. 521 f.; Jullian, a. a. O., p. 287. Ein ähnliches Drachenwesen wie auf dem Relief von S. Marco findet sich auf einer von J. Déer, *Die Basler Löwenkamee usw.*, Zeitschrift f. Schweizer. Archäol. u. Kunstgeschichte XIV, 3/4, 1953, p. 133, Taf. 48/17, veröffentlichten Kamee mit Herkules und dem nemäischen Löwen, die von dem Autor als normannisch-sizilisch (12. Jh.) angesprochen wird. Für den gebräuchlichen Bildtypus siehe Brommer, a. a. O., Taf. 1, 2 usw.

[12] Venturi, a. a. O., II, p. 528 ff.; Gabelentz, a. a. O., p. 141; L. Brèhier, *Récherches sur l'histoire de la sculpture Byzantine*. N. Archives des Missions, 1911, p. 93; Idem, *L'art Byzantin*. Paris, 1924, Taf. 68.

[13] Das Epigramm bei (E. Miller), *Manuelis Philae Carmina*. I, Paris, 1855, p. 119, Nr. CCXXVI; der Titel schon enthält eine präzise Beschreibung: „Auf den großen Georgios, gerüstet vor der Stadt sitzend, das Schwert halb aus der Scheide gezogen." Der Text (mit ital. Übersetzung) auch bei Venturi, a. a. O., II, p. 528.

[14] Tretjakov-Galerie: V. N. Lazarev, *Istorija Vizantijskoj zivopisi*. Moskva, 1948, Taf. 220 f.; Text, p. 143. Lazarev datiert die Ikone, die aus der Kathedrale von Dimitrov stammt, ins späte 12. oder frühe 13. Jh. Tatsächlich muß es sich, wie die Form des Thrones zeigt, bereits um das Ende des 13. Jhs. handeln.

[15] Venturi, a. a. O., II, p. 528 ff. sieht kurioserweise in Georg das byzantinische Original, während Demetrius „di forme piu rotonde.... sembra eseguito sul modello di questo da un scultore indigeno piu nutrito dello studio dell'antico, più forte, caratteristico e pieno. Non ci è in esso l'infinita cura dello scultore del San Giorgio etc." Der Irrtum ist bezeichnend für eine Anschauung, die eine „antike" Haltung eher einem Italiener als einem Byzantiner zutraut. — Die Inschrift mit Venturi ins 14. Jh. zu datieren ist kein Anlaß. S. a. L. Planiscig, *Geschichte der venezianischen Skulptur im 14. Jahrhundert*. Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, XXXIII, Wien, 1916, p. 41, fig. 15: 2. Hälfte 13. Jh.

[16] Gabelentz, a. a. O., p. 132; dort ff. auch die übrigen Madonnenreliefs Venedigs besprochen. Das Fassadenrelief ist stark überarbeitet, vor allem an Oberkörper und Kopf.

[17] Wohl Mitte 11. Jh., Arif Müfid, *Erwerbungsbericht* (des Antikenmuseums zu Istanbul seit 1914). Archäolog. Anzeiger, 1931, Sp. 195 f., Abb. 10, Inv.-Nr. 3914 des ottoman. Museums.

[18] O. Wulff, *Altchristliche und Byzantinische Kunst*. Berlin-Neubabelsberg, o. J., II, fig. 516, p. 606.

[19] La Ducale Basilica, a. a. O., Testo, fig. h auf p. 138.

[20] Venturi, a. a. O., II, p. 534 f; Gabelentz, a. a. O., p. 165; P. Toesca, Storia dell' arte italiana I, Il Medioevo, Torino 1913—1927, p. 802.

[21] (F. Schmit), *Kahrieh-Djami*. Album zum XI. Band der Izvestija Imp. Russk. Arch. Inst. v Konstantinopolje, München, 1906, Taf. 83, 84, 88/2.

[22] O. Demus, *Über einige venezianische Mosaiken des 13. Jahrhunderts*. Belvedere, 1931, p. 87 ff.

[23] I. Hänsel, *Die Miniaturmalerei einer Paduaner Schule im Ducento*. Jahrbuch d. Öst. Byz. Ges., Bd. II, Wien, 1952, p. 105 ff.

[24] K. Löffler, *Der Landgrafenpsalter usw*. Leipzig, 1925, p. 5.

[25] Das Relief, das bei Venturi a. a. O. erwähnt ist, hat an seiner Oberfläche stark gelitten. Die Inschrift wohl übergangen.

[26] Vgl. dazu die von K. Weitzmann, *Constantinopolitan book illumination in the period of the latin conquest*. Gazette des Beaux Arts, XXV, 1944, p. 193 ff., zusammengestellten Miniaturen des 13. Jhs.

[27] J. P. Richter, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Wien, 1897, p. 357.

[28] Oder an Fassaden wie etwa die beiden (ikonographisch „richtigen") Reliefs des Verkündigungsengels und Mariae an der Fassade von S. Giovanni e Paolo, links und rechts vom Hauptportal, aus dem späteren 13. Jh. Toesca, a. a. O., p. 791, fig. 517.

[29] Ch. Diehl, M. Le Tourneau, H. Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*. Paris, 1918, p. 99.

[30] A. Grabar, *Le Throne des Martyrs*. Cahiers Archéologiques, VI, Paris, 1952, p. 31 ff.

[31] Mit diesen hagiographischen Fragen wird sich das in Arbeit befindliche Buch des Verfassers über San Marco eingehend beschäftigen.

[32] Grabar, a. a. O., p. 32.

[33] Brommer, a. a. O.; J. Kroll, *Gott und Hölle* (Studien der Bibl. Warburg, XX). Leipzig, 1932, p. 399 ff., über die Gestalt des Herakles als Friedensbringer und Heiland, bei Seneca u. in seiner Nachfolge.

[34] A. Frey-Sallmann, *Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten*. Leipzig, 1931, p. 27, 36; J. Seznec, *La survivance des Dieux antiques* (Studies of the Warburg Institute, XI). London, 1940, p. 23, 81, 133, 142. Über Herakles in Byzanz: K. Weitzmann, *Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra*. Seminarium Kondakovianum VIII, Prag, 1936, p. 88 ff. Idem, *Greek Mythology in Byzantine Art*. Princeton 1951, p. 157.

[35] H. v. d. Gabelentz, *Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter usw*. Straßburg, 1907, p. 232, 255; P. d' Ancona, *L'uomo e le sue opere nelle figurazioni del medioevo*. Firenze, 1923, p. 142 f.; Jullian, a. a. O., p. 157 f., 250, 252 ff., 265, 287 usw.

[36] J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du moyen-âge français* (Studies of the Warburg Institute VII). London, 1939, p. 221 f. Dort auch das Zitat eines Buchtitels aus dem 10. Jh. (Bibliothek von Lorsch): „De Duodecim virtutibus Herculis et de Samsone fortissimo."

[37] Frey-Sallmann, a. a. O., p. 36.

[38] E. Panofsky and F. Saxl, *Classical Mythology in Mediaeval Art*. Metropol. Museum Studies, IV, 1932/33, p. 228 ff.

[39] Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik*, a. a. O., p. 161 ff.; Toesca, a. a. O., p. 794 ff., 896; Jullian, a. a. O., p. 289 ff.

Fig. 1. Venedig, San Marco
Herakles mit dem Eber



Fig. 2. Venedig, San Marco
Herakles mit der Hirschkuh



Fig. 3. Venedig, San Marco
St. Demetrius



Fig. 4. Venedig, San Marco
St. Georg



Fig. 5. Venedig, San Marco
Gabriel



Fig. 6. Venedig, San Marco
Maria Orans

I. HÄNSEL-HACKER

DIE FRESKEN DER KIRCHE ST. NIKOLAUS BEI MATREI IN OSTTIROL, DAS WERK EINER PADUANER MALERSCHULE DES 13. JHS.

Die Hauptaufgabe der Malerschulen des hohen Mittelalters war die Innenausstattung der Kirchen mit Wandgemälden. Die Technik, in der diese Bilder ausgeführt wurden, war nur ausnahmsweise, bei den berühmtesten und reichsten Gotteshäusern, besonders südlich der Alpen, das Mosaik, in der Regel jedoch wurden die Kirchen mit Fresken geschmückt. Diese Fresken sind leider heute zum größten Teil verloren gegangen, so daß die Geschichte der Malerei jener Jahrhunderte weitgehend auf der Kenntnis der Buchmalerei beruht. Ihre Erzeugnisse blieben häufiger erhalten, spielten aber neben der Wandmalerei eine untergeordnete Rolle.[1] Trotzdem ist die Buchmalerei gerade dieser Zeit imstande, eine gute Vorstellung von der Wandmalerei zu geben, da zwischen diesen beiden Leistungen romanischer Malerei der engste Zusammenhang besteht.

Daß im 13. Jh., wenigstens gelegentlich, von Künstlern ein und derselben Malerschule Buch- und Wandmalerei zugleich gepflegt wurde, beweist eine Paduaner Malerschule im dritten Viertel des 13. Jhs., der der Schmuck einer Reihe prachtvoller Miniaturhandschriften angehört.[2] So wie der größte Teil dieser Handschriften nicht in Padua selbst, sondern in einem nordalpinen Atelier entstanden ist, befindet sich auch das bedeutendste erhaltene Denkmal der Paduaner Wandmalerei nördlich der Alpen. In Padua selbst haben sich aus dieser Zeit nur zwei kleine Fresken, in S. Benedetto eine Kreuzabnahme[3] und in S. Sofia ein kleines Fragment, Madonna mit Jesukind darstellend, erhalten.[4] Die Verwandtschaft mit den Handschriften ist in beiden Fällen in der Farbgebung, der plastischen Modellierung mit reichlicher Verwendung von Weiß und in verschiedenen Details, wie weißgeränderten gezackten Säumen, perlumrahmten Nimben und dem bekannten Fischgrätensternmuster am Gewand der Madonna in S. Sofia gegeben. Der Gesichtstypus und die Gesichtsbildung im einzelnen erinnern in S. Benedetto, soweit man das bei dem heutigen Zustand beurteilen kann, ebenfalls an die Paduaner Handschriften. In S. Sofia dagegen sind die Gesichter derber, die Nasen breiter und etwas abwärts gebogen, die Augen

mehr mandelförmig, aber auch hier kehren der s-förmige Schwung des Oberlides und die viereckige Unterlippe wieder. Keineswegs kann man dieses Fresko dem anonymen Künstler des Epistolare zuschreiben[5], man wird hier nur mit Vorbehalt von einem Werk derselben Schule sprechen können. Während die beiden Fresken in Padua selbst nur eine sehr unzureichende Vorstellung von der Paduaner Wandmalerei dieser Zeit geben können, hat sich in dem Kirchlein St. Nikolaus bei Matrei in Osttirol ein sehr schönes Denkmal erhalten, das man ebenfalls der Paduaner Malerschule zuweisen muß.

Die Kirche besitzt eine interessante Doppelchoranlage.[6] In dem Unterteil des massiven, quadratischen Ostturmes befinden sich zwei, oben durch Kreuzgewölbe abgeschlossene, übereinanderliegende Chöre, die sich gegen das Schiff mit massiven Gurtbögen öffnen. Oben und unten ist je ein Altar, St. Nikolaus und St. Georg geweiht. Diese Choranlage hat noch heute ihre ursprüngliche Gestalt.[7]

Die Fresken bedecken alle Wände von Ober- und Unterchor sowie beide Gurtbogenflächen fast vollständig. Erschaffung und Fall der Welt und des Menschen im Unterchor, ihre Erlösung und Verherrlichung im Oberchor, werden einander gleichnishaft gegenübergestellt. Das Gewölbe des unteren Chores zeigt in den durch die vier in der Mitte entquellenden Ströme begrenzten vier Feldern Paradiesesszenen.[8] In der Mitte des Gurtbogens steht das Lamm Gottes, zwei Erzengel füllen die Flächen zu beiden Seiten. Die Wanddekoration ist fast vollständig verschwunden.[9]

Das Gewölbe des Oberchores schmückt die Stadtarchitektur des Himmlischen Jerusalem. Sie hat die Form eines Kastells, das aus bunten Steinen gefügt ist, mit je drei Toren gegen die vier Weltgegenden. Über den Toren sieht man in Arkadenbögen die Apostel in halber Gestalt. Vier sich verjüngende Türme ragen zur Mitte hin auf und tragen oben die Evangelistensymbole. In hoch erhobenen Händen halten diese eine Mandorla, in der als Mittelstück der Komposition Christus thront. In den Gewölbeanläufen stehen, mit Attributen in Händen, vier große, nackte, männliche Gestalten, Feuer, Wasser, Erde, Luft symbolisierend, die Elemente der Schöpfung. Die Wände tragen Prophetengestalten in den Schildbogen[10] und darunter einen Streifen mit 21 Brustbildern von männlichen und weiblichen Märtyrern und heiligen Bischöfen der Kirche, deren Namen teilweise noch lesbar sind.[11] Der den Eingang zum Oberchor überwölbende Bogen zeigt Szenen aus dem Leben des Patriarchen Jakob, links seinen Traum mit der Engelsleiter in der Leibung des Schildbogens, rechts die Altarsalbung.

Durch Witterungseinflüsse und durch die Einwirkung einer Ölfarbenschicht, mit der ein verständnisloser Restaurator die Fresken nach ihrer Freilegung im Jahre 1880 übermalt hatte, haben diese stark gelitten. Im

Jahre 1930 begann Restaurator Prof. Dr. Walliser-Wien diese Ölfarbenschicht mit der größten Sorgfalt zu entfernen,[12] doch konnte diese überaus mühevolle Arbeit nach mehrjähriger Unterbrechung erst 1939 abgeschlossen werden.[13]

Der Unterchor ist so schlecht erhalten, daß man keine ausreichende Vorstellung von dem ursprünglichen Aussehen der Malerei gewinnen kann. An den Wänden lassen sich überhaupt nur wenige Reste erkennen und auch im Gewölbe ist nur die Vorzeichnung und die Untermalung zu sehen, alle deckenden Schichten fehlen vollkommen. Trotz dieses überaus schlechten Zustandes, der nur mehr allgemeine Prinzipien der Formgebung zeigt, ist die Verschiedenheit der beiden Chordekorationen nicht zu übersehen.

Die Falten sind im Unterchor eckig und scharf gebrochen, ebenso das Spruchband; die Haare sind buckelig gewellt, die Hände anders gebildet als im Oberchor, die Gestalten gedrungener. Sie zeigen ganz den Charakter der deutschen Malerei des 13. Jhs., wurden also zweifellos von einem einheimischen Künstler gemalt, weshalb sie im folgenden unberücksichtigt bleiben sollen.

Der Erhaltungszustand der Oberchordekoration ist wesentlich besser. Die Farben sind zwar heute über weite Flächen verblaßt, doch geben die weniger abgeriebenen Stellen einen guten Eindruck von ihrer ursprünglichen Leuchtkraft.

Aus dem Denkmal selbst kann man keinerlei Anhaltspunkt für eine Datierung der Malereien gewinnen, auch Urkunden haben sich keine erhalten. Die von Graus erstmalig entdeckte, angebliche Besucherinschrift 1220,[14] von welcher man Datierungsversuche ableiten wollte, ist in winzigen arabischen Ziffern eingeritzt, welche jedenfalls in dieser Zeit durchaus ungebräuchlich sind und nur ganz selten vorkommen. Da sie zur Ermittlung der Entstehungszeit nicht herangezogen werden kann, ist man allein auf stilistische Kriterien angewiesen.

Der byzantinisierende Stil der Oberchordekoration verführte nach ihrer Wiederherstellung zunächst dazu, an ein Werk der byzantinisch beeinflußten Salzburger Malerei in der zweiten Hälfte des 12. Jhs. zu denken,[15] oder aber sie an das Ende des 12. Jhs. herabzurücken und mit den Südtiroler Fresken in Beziehung zu setzen.[16] Ehe versucht werden soll, die Fresken in einen anderen Zusammenhang einzuordnen, ist es notwendig, sich mit diesen Ansichten kurz auseinanderzusetzen.

In Salzburg, dem bedeutendsten Zentrum der österreichischen Malerei im 12. Jh., blüht um die Jahrhundertmitte ein Stil, der durch eine eigenständige Umwandlung byzantinischer Vorbilder gekennzeichnet ist.[17] Das Hauptdenkmal der Malerei in Salzburg selbst sind die Nonnberger Fresken.[18] Die Heiligen von St. Nikolaus, die mit den Nonnberger Heiligen die frontale

Haltung gemeinsam haben, wirken wesentlich asketischer, idealisierter, was sich in der feineren Bildung des Gesichtes und der einzelnen Teile desselben, ja in den allgemein gestreckteren Proportionen ausdrückt. Die streng geometrische Zirkelkonstruktion, wie sie für Nonnberg nachgewiesen wurde, fehlt in Matrei.[19] Die Augen, in der für St. Nikolaus so charakteristischen runden Form mit dem über das untere Lid hinausreichenden oberen Augenlid, sind in Nonnberg mandelförmig gebildet, auch fehlt die viereckige Unterlippe.[20] Auch das Antiphonar von St. Peter weist nur ganz allgemeine Übereinstimmungen mit St. Nikolaus auf, die in der beiden Werken eigenen byzantinischen Tradition begründet sind.[21] Wesentlich näher führt ein Vergleich mit den Miniaturen des Nonnberger Orationale in München,[22] das von Swarzenski als Nachblüte des Salzburger Stils,[23] von Buberl dagegen als Werk eines oberitalienischen Künstlers bezeichnet wurde.[24] Sicher ist zumindest, daß diese hier erstmalig in Salzburg auftretende, idealisierende Modellierkunst nicht ohne enge Berührung mit italo-byzantinischen Werken erfolgt sein kann. Mit Recht betont Buberl, daß die Miniaturen nicht, wie Swarzenski annahm, vor 1200, sondern erst um etwa 1230 entstanden sein dürften.[25] Die ganz malerische, weiche Modellierung ohne scharfe Abgrenzungen, die man besonders schön bei der Bildung der Wangenröte bemerken kann, das regelmäßige Vorhandensein der sonst in der Salzburger Malerei seltenen Linie zwischen Lid und Braue, die hohe Stirn, ohne die für Salzburg bezeichnenden Stirnfalten, das schmale Gesicht, erinnern an St. Nikolaus.

Auch die liturgische Gewandung, die im 12. und 13. Jh. in stetem Wandel begriffen, zu Datierungszwecken gut geeignet ist, verbietet die Annahme einer Entstehungszeit der Matreier Fresken vor oder um 1200 und spricht für eine wesentlich spätere Datierung. Es ist vor allem die Mitra, die in St. Nikolaus eine Form zeigt, wie sie frühestens um die Mitte des 13. Jhs. auftritt, zu einer Zeit also, in der die sogenannte Salzburger Malerschule allem Anschein nach nichts Nennenswertes mehr hervorbrachte. Die beiden auf den Fresken vorkommenden Formen zeigen das gleiche Grundschema, ein gleichseitiges Dreieck, aufgesetzt auf ein umgekehrtes Trapez, ein Typus, der in den Salzburger Werken nicht vorkommt. Am ähnlichsten sind ihm bezeichnenderweise noch die Mitren, die im genannten Nonnberger Orationale vorkommen, doch zeigen auch sie gegenüber St. Nikolaus eine altertümlichere Form, da ihr unterer Teil nicht trapezförmig, sondern rechteckig gebildet ist. Braun schreibt die auf den Fresken von St. Nikolaus vorkommende Form erst dem 14. Jh. zu,[26] es gibt aber eine Reihe früherer Beispiele, aus der zweiten Hälfte des 13. Jhs.[27] Auch der Waffenrock, den der heilige Georg über dem Kettenhemd trägt, ist für das 13. Jh. bezeichnend, kommt allerdings (frühestens) schon nach 1200 vor.[28] Schließlich haben die maurischen Kielbogen, in denen über den Toren des Himmlischen Jerusalem die Apostel erscheinen, ihre nächste Parallele in den Fensterformen venezianischer Paläste, wo sie um 1260 erstmalig auftauchen.[29] Aus diesen Gründen allein ist eine Datierung der Fresken von St. Nikolaus vor 1200 oder um die Jahrhundertwende hinfällig, sie können kaum vor 1250 entstanden sein.

Was die der ersten Hälfte des 13. Jhs. angehörenden Südtiroler Fresken der Frauen-[30] und Taufkirche[31] in Brixen betrifft, so liegen auch diesen Kompositionen symbolisch-spekulative Gedankengänge zugrunde, wie sie ja für das hohe Mittelalter im Abendland bezeichnend sind. Außerdem findet man dort eine ähnliche Einordnung der Figuren in ein architektonisches Gerüst und eine gewisse Verwandtschaft der Formgebung, letztere auch hier byzantinisches Erbe. Irgendwelche direkten Zusammenhänge mit St. Nikolaus sind aber nicht wahrzunehmen.

Es ist bezeichnend, daß von den hier angeführten Werken die Miniaturen des Nonnberger Orationale den Oberchorfresken von St. Nikolaus am nächsten stehen, ein Werk, das zumindest unter stärkstem italo-byzantinischen Einfluß, möglicherweise sogar von einem italienischen Maler — freilich einige Jahrzehnte früher als die Fresken — geschaffen wurde. Daß im dritten Viertel des 13. Jhs. einige italienische Künstler — sie gehören einer Paduaner Malerschule an — in einem nordalpinen Atelier, höchstwahrscheinlich in Salzburg, gearbeitet haben, bezeugen eine Reihe von großartigen Werken der Buchmalerei.[32] Es soll im folgenden gezeigt werden, daß die Fresken von St. Nikolaus — Matrei lag damals im Bereich des Erzbistums Salzburg — ebenfalls von einem dieser Paduaner Künstler geschaffen wurden.

Der Erkenntnis der Verwandtschaft mit den Paduaner Miniaturen treten gewisse Schwierigkeiten entgegen. Die völlig verschiedene Aufgabe der Wandmalerei als Schmuck eines zentralen Raumes bringt ein Vorherrschen des Repräsentationsbildes und damit der Frontalgestalt mit sich. Das Fehlen eines erzählenden Zyklus macht ikonographische Gegenüberstellungen unmöglich. Schließlich muß man auch die andere Technik in Betracht ziehen. Letztere müßte sich besonders bei der Auswahl der Farben bemerkbar machen, doch kann man hier erstaunlicherweise nur wenige Abweichungen feststellen. Als Hintergrund ist an Stelle des Goldes eine ebenfalls einfarbige Fläche in kräftigem Ultramarinblau gemalt. Es ist die gleiche Farbe, die auch in den Paduaner Handschriften das Bild beherrscht. Dazu kommt auch hier Zinnoberrot und ein mattes Grün. Vor allem aber fällt der reichliche Gebrauch von Rosa — es kommt wieder in zweierlei Schattierungen vor —, von Porphyrbraun und Hellblau auf, Farben, die in der österreichischen Freskomalerei selten sind. Auch Violett, Blaugrau

und Braun fehlen nicht. Häufiger als in den Handschriften begegnet man verschiedenen Ockertönungen, Lieblingsfarben der Wandmalerei, dazu kommt Gelb als Ersatz für das Gold. Die farbige Gesamtwirkung muß trotz gewisser materialbedingter Verschiedenheiten jener der Miniaturen erstaunlich ähnlich gewesen sein, wenn auch die Farben heute vielfach verblaßt sind und besonders das Ultramarinblau über weite Flächen sehr gelitten hat. Obwohl kein Zweifel bestehen kann, daß die ganze Oberchordekoration das Werk eines einzigen Künstlers ist, kann man die interessante, leider noch ungeklärte Beobachtung machen, daß am Gewölbe und an den Wänden zwei verschiedene Techniken Anwendung gefunden haben. Im Gewölbe hat der Künstler nach byzantinischer Manier die Farben in mehreren Schichten aufgetragen. Der abgeriebene Zustand mancher Figuren ermöglicht ausnahmsweise die grüne Untermalung der Gesichter und die rote der Haare festzustellen. An den Wänden dagegen fehlen alle Untermalungsschichten. Auch die Farbe der Pigmentierung und diejenige der Schatten ist verschieden, im Gewölbe gelblichbraun und olivgrün, an den Wänden rötlichbraun mit rostbraun. Auch in den einzelnen Paduaner Miniaturzyklen kann man verschiedene Modellierungen beobachten. Der byzantinisierenden Gewölbetechnik gleicht diejenige der frühen Paduaner Werke,[33] während die Modellierung bei den Figuren der Wände an jene des Admonter Missale erinnert.[34]

Auch die Art des malerischen Auftrags, die Pinselführung und die Verteilung der Schatten und Lichter läßt die allergrößte Verwandtschaft mit den Paduaner Werken, besonders mit dem Admonter Missale erkennen. Die Schatten sind in der ganz gleichen Weise wie dort verteilt und auch die weißen, belebenden Lichter konturieren übereinstimmend die Brauen, den Nasenrücken, die Oberlippe, die Ohrenränder und den Tränensack; und genau so wird Weiß schließlich zur Modellierung reichlich verwendet. Das Rot der Wangen ist nicht scharf abgegrenzt, sondern geht allmählich in die Gesichtsfarbe über.

Die einfache Architektur des Himmlischen Jerusalem zeigt ein ausgesprochenes Streben nach Körperlichkeit, unter anderem durch die regelmäßige Beschattung der linken Seite der Türme. Man findet die gleiche Bildung der Zinnen und dieselben Fensterformen wie in den Paduaner Miniaturen. Neben den viereckigen und rhombenförmigen Fenstern, die auch hier durch von den Ecken ausgehende Strahlen geziert werden, begegnen die länglichen, oben abgerundeten, auch paarweise beisammenstehenden romanischen Fenster, dazu die runden Luken und das seltene, an allen vier Ecken durch Halbkreise erweiterte Rhombenfenster. Die kielbogige Form der Arkaden über den Aposteln erinnert nicht nur an Fensterformen venezianischer Paläste, sondern kommt auch einmal im Admonter Missale vor.[35]

Die Schmuckmotive der Architektur sind ebenfalls schon bekannt; es sind der byzantinische Zahnfries und daneben ein Band, das auch noch als Gewandborte bei den Evangelistensymbolen vorkommt, ein ebenfalls byzantinisches Muster, das aus mehreren ineinandergestellten Vierecken und Perlenreihen dazwischen besteht. Es ziert genau so z. B. den Gewandsaum eines Greises auf der Initiale mit der Taufe des Johannes im Admonter Missale,[36] ist aber auch sonst in der italo-byzantinischen Malerei nicht selten.

Die engsten Zusammenhänge zwischen den Paduaner Miniaturen und den Fresken von St. Nikolaus zeigen aber die einzelnen Kopftypen. Vergleicht man die Apostelköpfe des Himmlischen Jerusalem (Fig. 1 u. 2) mit denen der Apostel auf der Initiale zum Pfingstfest im Admonter Missale,[37] so erkennt man auf den ersten Blick ihre weit über das gemeinsame byzantinische Vorbild hinausgehende Ähnlichkeit. Alle bekannten Typen sind vertreten: der jugendliche Apostel mit kurzem, rundherum in die Stirne gekämmten Haar, der braunbärtige Mann mit vollen Wangen, der Greis mit weißem, langem oder rundem Bart, entweder mit vollem Haupthaar oder mit spärlichem Haar an den Schläfen. Auch Petrus und Paulus sowie der greise Johannes zeigen alle Merkmale der Paduaner Typen. Stellt man die Matreier Apostel denjenigen des Paduaner Epistolare einerseits,[38] denen des Admonter Missale andererseits gegenüber, so kann man mühelos erkennen, daß die Fresken dem Missale näher stehen. Man kann aber darüber hinaus die interessante Beobachtung machen, daß die Apostelköpfe im Missale eine viel nähere Verwandtschaft mit denen der Fresken als mit denen der Paduaner Miniaturen aufweisen. Da aber andererseits wohl kaum an der engen Zusammengehörigkeit der beiden Handschriften gezweifelt werden kann, deren Schmuck Buberl sogar als das Werk desselben Meisters ansah, ist es wohl berechtigt, auch die Wandmalereien der Paduaner Malerschule zuzusprechen.

Auch eine Reihe anderer Gestalten bieten gute Möglichkeiten der Gegenüberstellung. Man vergleiche einen Engel der Jakobsleiter im Gurtbogen von St. Nikolaus (Fig. 7) mit dem über dem gefangenen Petrus schwebenden Engel auf einer Initiale im Missale.[39] Haltung, Gesichts-, Gewand- und Flügelbildung zeigen große Ähnlichkeit. Die Evangelistensymbole sind hier und dort menschliche Wesen, die nur durch die symbolisch gebildeten Köpfe charakterisiert werden. Ihre Bekleidung ist allerdings verschieden: die Tunica-Toga im Missale ist durch die Dalmatica ersetzt. Auch die beiden Bischofstypen der Miniaturen, den jugendlichen und den alten, der dem Petrustypus nachgebildet ist (Fig. 3, 4), kann man in St. Nikolaus fast genau so antreffen (Fig. 5, 6). Ihre Ornate stimmen teilweise ganz genau über-

ein, was in einer Zeit, in der die liturgische Kleidung kaum auf zwei Denkmälern gleich ist, auffällt. Über die Kasel, die am Hals das Humerale sichtbar werden läßt, ist auch hier, wenigstens bei einigen Bischöfen, das ypsilonförmige Pallium mit den schwarzen Tatzenkreuzen gelegt. Die Kopfbedeckung in ihrer schon beschriebenen Form ist ebenfalls hier wie dort mit den durch Parallellinien gezierten Borten und dem Muster auf den Phanones bis ins Detail dieselbe. Auch die übrigen Gewänder der Fresken zeigen weitgehende Analogien mit denen der Handschriften der Paduaner Schule. Christus selbst, die Apostel, die Engel und einige Heilige tragen Tunica und Toga, die Frauen weite, gegürtete Kleider, die sich nur durch mehr oder weniger reiche Verzierung unterscheiden und mitunter noch einen Umhang, die Propheten und Patriarchen alttestamentliche Gewänder. Mit Ausnahme des heiligen Georg, der mit einem zeitgenössischen Kettenhemd und einem Waffenrock bekleidet ist, tragen die Krieger die byzantinische Rüstung, die der aus den Handschriften bekannten Form sehr ähnlich ist, doch fehlen in St. Nikolaus die Helme und Panzer. Ganz besonders auffallend ist noch die Wiederkehr gewisser in den Paduaner Miniaturen vorkommender Kopfbedeckungen auf den Fresken, besonders der gleichen alttestamentlichen Mitra bei einem jugendlichen Propheten und der sich nach oben zu verbreiternden Kronenhüte, die Katharina und Agatha tragen.[40] (Fig. 8.)

Auch auf den Fresken von St. Nikolaus kann man die besondere Sparsamkeit in der Verwendung von Attributen beobachten; so haben die Bischöfe keine Stäbe und die Heiligen keinerlei persönliche Beigabe, mit Ausnahme von Petrus, der wieder durch den Schlüssel ausgezeichnet ist. Auch die Schlüssel, die sich in den Codices von Padua und Admont finden,[41] stimmen mit denjenigen auf dem Fresko (Fig. 1) bis ins Detail überein. Ganz besonders auffallend ist die Gleichheit der Inschriftrollen. Hier kehren die kreuzweise gebundenen Schnüre, die oben und unten dreimal die Rolle umlaufen und in den sich bildenden Winkeln je einen Punkt haben, wieder[42] (Fig. 1, 2), ein Motiv, das außerhalb der Paduaner Schule genau so nicht feststellbar ist.

Schließlich kann man auch zahlreiche, aus den Handschriften geläufige Ornamente in Matrei wiederfinden.[43] So die mit Perlen und Gemmen gezierten Borten und die durch zwei Linien und eine Punktreihe gebildeten Besätze, dazu den gleichen Palmettenfries. Flächenmuster sind viel häufiger als in den Handschriften. Der Grund ist meist kariert und die so entstehenden Felder werden in verschiedenen Variationen durch Sternchen, Rechtecke und Kreise ausgefüllt, wobei auch das für die Tischtücher sowohl im Paduaner Epistolare als auch im Admonter Missale verwendete Muster bei dem Gewand des heiligen Vinzenz wiederkehrt. Die oft recht breiten Besätze der Kleider zeigen reichere Ornamentierung, so ein aus der mittelbyzantinischen Kunst bekanntes Palmettengeranke, das in der Malerei des Ducento ebenfalls vorkommt.

Die Heiligenscheine sind abermals durch eine Reihe Perlen geziert, wobei wiederum häufig in gewissen Abständen je drei beisammen stehen. Dieses Detail kommt auch an Gewandrändern hie und da vor.

Die Erkenntnis der Gewandbehandlung und Faltengebung ist durch die Tatsache, daß die obersten modellierenden Schichten und besonders die weiße Zeichnung über weite Strecken abgerieben sind, erschwert. Immerhin kann man bei den gut erhaltenen Engeln der Jakobsleiter[44] (Fig. 7) oder bei dem schlafenden Jakob (Fig. 9) deutlich die ausgesprochen plastische Formgebung erkennen, die unruhigen Säume und flatternden Zipfel dagegen sind hier viel seltener. Die Modellierung geschieht in der üblichen Weise durch dunklere Lokaltöne und Weiß. Entscheidend für den Gesamteindruck der Dekorationen ist die weitgehende Anpassung der einzelnen Kompositionen an die durch die Architektur gegebenen Flächen. Wie weit diese Rücksicht bei der Ausstattung und ordnenden Gruppierung maßgebend war, kann man besonders gut bei der Gurtbogenausschmückung durch die Jakobsleiter und bei der Zwickelfüllung durch die vier Elemente beobachten. Die symmetrische Zentralkomposition und das Bestreben, die einzelnen Teile so anzuordnen, daß keine Anhäufung entsteht, sind kennzeichnende Gestaltungsprinzipien.

Wie wenig Wert der Künstler auf die Wiedergabe individueller Züge gelegt hat, wird durch die merkwürdige Tatsache deutlich, daß die gegenübergestellten Heiligen mitunter absolut gleich gebildet sind, was die auch in den Handschriften beobachtete Stereotypie noch übertrifft.[45] Die Figuren zeigen die bekannten übermäßig gestreckten Proportionen, sind jedoch breitschultriger und kräftiger. Sie stehen frontal dem Beschauer zugewendet auf beiden Beinen, was der Verstärkung des feierlichen, repräsentativen Eindrucks dient. Nirgends wird versucht, einer inneren Bewegung Ausdruck zu verleihen. Nur der schlafende Jakob mit dem vergeistigten, sinnenden Angesicht bildet eine Ausnahme (Fig. 9). Seine nächsten Parallelen hat er in dem Kopf des sterbenden Herrn auf dem Canonbild im Admonter Missale und in dem schlafenden Jesse auf f. 202 derselben Handschrift.[46]

Die Gebärden sind wiederum sparsam und verhalten. Die verschiedene Gegenstände tragenden, mit nach außen gekehrter Innen-

fläche vor der Brust liegenden oder im byzantinischen Segensgestus erhobenen Hände zeugen von vornehmer Ruhe.

Ein richtiger ikonographischer Vergleich zwischen den Fresken und den Handschriften ist leider unmöglich, da sich hier und dort keine Szenen finden, die eine Gegenüberstellung erlaubten.

Das Himmliche Jerusalem, wie es Johannes geschaut und in seiner Apokalypse geoffenbart hat, hat zahlreiche mittelalterliche Denker und Dichter des Abendlandes angeregt.[47] Das Kirchengebäude wurde schon seit dem frühen Mittelalter als Abbild des Himmlischen Jerusalem verstanden.[48] Sehr schön kommt das in der Liturgie des Kirchweihfestes zum Ausdruck,[49] die im 10. Jh. schon vollständig ausgebildet war.[50] Auch die großartigen Kronleuchter mittelalterlicher Dome, die teilweise erhalten geblieben sind, stellen den Gläubigen die Himmelsstadt gleichnishaft vor.[51] Als Gewölbedekoration scheint diese Vision besonders in den Alpengebieten im späteren Mittelalter heimisch gewesen zu sein, wie die erhaltenen Denkmäler in San Pietro al monte in Civate,[52] in Prüfening bei Regensburg[53] und in Gurk in Kärnten[54] vermuten lassen. Die größte Ähnlichkeit mit Matrei weisen die Gurker Fresken auf, die auch die Gegenüberstellung des himmlischen mit dem irdischen Paradies zeigen, doch stimmen auch sie mit denen von St. Nikolaus nicht völlig überein. Das Gurker Programm mit dem Lamm Gottes im Zenit, den Aposteln in den Toren und den Engeln auf der Stadtmauer ist eine getreuere Verbildlichung des Apokalypsentextes, während in St. Nikolaus das Lamm Gottes durch den thronenden Christus ersetzt wurde und die Engel fehlen. Allem Anschein nach wurden diese Dekorationen nicht nach starren Programmen geschaffen, sie wurden vielmehr durch sinnvolle Auswahl aus einer geringen Zahl feststehender, meist alter Elemente durch verschiedene Gruppierung jeweils zusammengestellt.

Ist die bildliche Darstellung dieser Vision zweifellos eine abendländische Tradition, so kann man doch andererseits nicht verkennen, daß das Grundschema der Dekoration — die Scheinkuppel des Himmlischen Jerusalem, die pendentifartigen Gewölbeanläufe, die Hierarchie der Heiligenreihen an den Wänden — seinen Ursprung im mittelbyzantinischen Dekorationssystem hat, nun aber freilich eine entscheidende Umwandlung erfuhr. Die Geometrisierung und die Gliederung der Fläche in getrennte Einzelfelder ist der Ausdruck eines der byzantinischen Kunst fremden, typisch romanischen Formwillens.[55] Die Einzelelemente, aus denen sich diese großartige Dekoration zusammensetzt, sind verschiedener Herkunft. So sind die Evangelistensymbole[56] und die vier Elemente abendländisches Bildgut,[57] wogegen

die Apostel und Heiligen, abgesehen von ihrer teilweise abendländischen Gewandung, den Typen der byzantinischen Tradition folgen, worauf schon hingewiesen wurde.

Wenn also die völlige thematische Verschiedenheit der Matreier Wandmalereien und der Miniaturen der Paduaner Malerschule irgendwelche ikonographischen Vergleiche nicht möglich macht, so kann man doch in dieser Darstellung eines typisch abendländischen Bildthemas mit Hilfe eines letzten Endes auf die byzantinische Kunst zurückgehenden Dekorationsschemas, dem zahlreiche, ebenfalls byzantinische Elemente neben abendländischen eingefügt sind, dasselbe, ausgesprochen eklektische Prinzip erkennen, das so bezeichnend für die Ikonographie der Paduaner Miniaturen ist.

Zusammenfassend sei festgestellt, daß der ganze Stil der Oberchordekoration eine enge Verwandtschaft mit den Paduaner Handschriften, besonders mit dem Admonter Missale gezeigt hat und daß sich auch in der Ikonographie das eklektische Prinzip wiederfindet. Es muß sich also auch in diesem Fall um das Werk eines Paduaner Künstlers handeln.

Eine Erklärung für die Tätigkeit eines italienischen Künstlers in diesem entlegenen Tal bietet keine besondere Schwierigkeit. Wie die genannten Paduaner Handschriften bezeugen, haben damals in einem nordalpinen Atelier einige Paduaner Maler, zusammen mit heimischen Schreibern und Illuminatoren gearbeitet.[58] Eine Lokalisierung dieses Ateliers scheint durch folgende Tatsache möglich. Zwei Handschriften waren für die Benediktiner- Abteien Admont und Seitenstetten bestimmt, eine dritte für eine der beiden Gattinnen Heinrichs III. von Breslau. Es ist auffallend, daß gerade in der aus stilistischen Gründen in Frage kommenden Entstehungszeit in Salzburg 1265—1270 Vladislav, der Bruder jenes Heinrichs III. als Erzbischof residierte. Er wurde 1265 von Padua, wo er mit seinem Lehrer Peter von Breslau an der Universität studierte, direkt nach Salzburg, sein Lehrer gleichzeitig als Bischof nach Passau berufen.[59] Es spricht alles dafür, daß Vladislav die Paduaner Künstler zu sich nach Salzburg berief. Matrei gehörte seit 1207 zum Erzbistum Salzburg.[60] Es besaß damals eine gewisse Bedeutung als Ausgangspunkt der alten, schon von den Römern gebauten, im Mittelalter viel begangenen Straße, die über den Felber Tauern ins Salzburgische führte.[61] Die wohl damals schon wohlhabende Gemeinde — wenige Jahrzehnte später wurde sie längere Zeit hindurch als Pfründe an italienische Pfarrherren vergeben[62] — dürfte also das Salzburger Atelier mit der Ausschmückung der St. Nikolauskirche betraut haben. So

wie in den Handschriften die Bilder heimischer neben denen italienischer Maler stehen,[63] haben auch in St. Nikolaus ein alpenländischer und ein Paduaner Künstler nebeneinander gearbeitet.

[1] Vgl. auch P. Buberl, Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg usw. Jahrb. d. K. K. Zentralkomm. usw., Wien 1909, p. 25 ff.; P. Buberl, Die Buchmalerei des 12. und 13. Jhs. in Österreich. Die bildende Kunst in Österreich, Baden 1937, p. 147.

[2] I. Hänsel, Die Miniaturmalerei einer Paduaner Schule im Ducento. Jahrb. d. Öst. Byz. Ges. II, Wien 1952, p. 105 ff.

[3] S. Bettini, Mosaici antichi di San Marco a Venezia, Bergamo 1944, Fig. 3.

[4] B. Pagnin, Della miniatura Padovana etc. La Bibliofilia 35, Fig. 3.

[5] Ibid., p. 12.

[6] K. Ginhart, Kurzbericht über die Restaurierung der Wandgemälde: „Matrei in Osttirol, St. Nikolauskirche". Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 8, 1934, p. 131; W. Frodl, Die romanische Wandmalerei in Kärnten, Klagenfurt 1942, Abb. p. 38.

[7] Bei baulichen Veränderungen in der Spätgotik wurde das ursprünglich flach gedeckte Schiff mit Netzrippengewölbe und Wandstreben ausgestattet. Auch die beiden steinernen Freitreppen, die zum Oberchor führen, und der diesem vorgelagerte kleine Altan mit der durchbrochenen Ballustrade stammen aus dieser Zeit.

[8] Im ersten Feld wird die Erschaffung Evas, im zweiten der Sündenfall, im dritten die Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradies, im vierten die Arbeit der ersten Menschen auf Erden gezeigt.

[9] In den Schildbogenflächen befanden sich offenbar Darstellungen aus dem Leben des hl. Nikolaus, darunter Medaillons mit Heiligenköpfen und schließlich ein Vorhang, wie die erhaltenen Reste bezeugen.

[10] Zu erkennen sind: Im Nordschildbogen: bärtiger Greis im Gewand eines Hohenpriesters; Ostschildbogen: an den beiden Seiten außen je ein bärtiger Greis; Südschildbogen: links ein Jüngling mit kurzem Rock und alttestamentl. Mitra. Die übrigen Gemälde sind durch Fenstereinbruch und Witterungseinflüsse verloren gegangen.

[11] Von links nach rechts, Nordwand: 1. S. AGATA, 5. S. VITUS, 6. S. (FL)ORIAN, 7. S. LAURENTIUS; Ostwand: 2. S. (M)ARCELL(US), 6. S. STEPHAN; Südwand: 1. S. VINCENTI, 2. S. SEBASTIAN, 7. S. (Ka)TARINA.

[12] K. Ginhart, op. cit. p. 131.

[13] W. Frodl, Die Kärntner Denkmalpflege im Jahre 1939. Carinthia I, 1939, p. 289 f.

[14] J. Graus, Von zweigeschossigen Kirchenanlagen. Kirchenschmuck 1905, p. 24.

[15] K. Ginhart, op. cit. p. 131.

[16] W. Frodl, op. cit. 1942, p. 36.

[17] G. Swarzenski, Die Salzburger Buchmalerei, Leipzig 1913; D. Bruck, Der byzantinische Einfluß auf die Salzburger Buchmalerei des 12. Jhs. Unveröffentl. Diss. d. Phil. Fakultät Wien, 1948.

[18] P. Buberl, op. cit. 1909, p. 29 ff.

[19] K. M. Swoboda, Geometrische Vorzeichnungen romanischer Wandgemälde. Alte und Neue Kunst II, 1953, 3. Heft, p. 81 ff.

[20] P. Buberl, op. cit. Taf. VIII und IX.

[21] G. Swarzenski, op. cit. 1913, Fig. 319—359.

[22] Ibid., Fig. 430—444.

[23] Ibid., p. 147.

[24] P. Buberl, op. cit. 1937, p. 164.

[25] Ibid., p. 164.

[26] J. Braun, Die liturg. Gewandung in Occident und Orient, Freiburg i. B. 1907, p. 469, 475.

[27] P. Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia, Milano 1912, p. 138, Fig. 95; K. Ginhart, B. Grimschitz, Der Dom zu Gurk, Wien 1930, Fig. 91, 93; O. Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100—1300, Baden 1935, p. 51; P. Buberl, op. cit. 1909, p. 34.

[28] Persönliche Mitteilung Herrn G. Gambers.

[29] P. Toesca, Storia dell' arte Italiana, Torino 1927, Fig. 408. Die Datierung verdanke ich der persönlichen Mitteilung Herrn J. Mauthes.

[30] J. Garber, Die romanischen Wandgemälde Tirols, Wien 1928, p. 39 ff., Fig. 62—70.

[31] Ibid., Fig. 71—74.

[32] I. Hänsel, op. cit. p. 105 ff.

[33] Ibid., p. 121.

[34] Ibid., p. 121.

[35] P. Buberl, Die illuminierten Handschriften in Steiermark. Beschr. Verz. d. illum. Hss. in Österr. Bd. IV, Leipzig 1911, p. 129.

[36] Ibid., p. 125, Fig. 132.

[37] I. Hänsel, op. cit. Fig. 7.

[38] Ibid., Fig. 3.

[39] Ibid., Fig. 5.

[40] Ibid., Fig. 1, 14; P. Buberl, op. cit. 1911, Fig. 138.

[41] I. Hänsel, op. cit. Fig. 3, 12.

[42] Ibid., Fig. 3, 9.

[43] Ibid, p. 120.

[44] W. Frodl, op. cit. 1942, Fig. p. 39.

[45] B. Katterbach, Le miniature dell' Epistolario di Padova dell' anno 1259. Città del Vaticano 1932, Abb. 19; P. Buberl, op. cit. 1911, Fig. 137.

[46] P. Buberl, op. cit. 1911, Fig. 140.

[47] W. Bousset, Einleitung zum Kommentar zur Apokalypse Johannis, Göttingen 1906; H. Lichtenberg, Die Architekturdarstellung in der mittelhochdeutschen Dichtung, Münster 1931, p. 11—28.

[48] L. Kitschelt, Die frühchristliche Basilika als Darstellung des himmlischen Jerusalem, München 1938; H. Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950, p. 104f., dazu weitere Literatur p. 544 ff.

[49] A. Wintersig, Die Selbstdarstellung der heiligen Kirche in ihrer Liturgie. „Mysterium", Ges. Arbeiten Laacher Mönche, Münster 1926, p. 82 ff.; H. Sedlmayr, op. cit. p. 104 f.; L. Eisenhofer, Handbuch der katholischen Liturgik II, Freiburg 1933, p. 453.

[50] L. Eisenhofer, op. cit. p. 449.

[51] E. Kitt, Der frühromanische Kronleuchter und seine Symbolik, Wiener unveröffentl. Diss. 1944.

[52] Abb.: P. Toesca op. cit. 1927, Fig. 645.

[53] H. Karlinger, Die hochromanischen Wandmalereien in Regensburg, 12. Jh., Regensburg 1920, Taf. 2.

[54] K. Ginhart, B. Grimschitz, op. cit. Taf. 79.

[55] O. Demus, Regensburg, Sizilien und Venedig. Zur Frage des byzantinischen Einflusses in der romanischen Wandmalerei. Jahrb. d. Öst. Byz. Ges. II, 1952, p. 98 f.

[56] J. A. Herbert, The Emblems of the Evangelists, Burlington Magazin XIII, 1907/8, p. 162 f.

[57] F. Piper, Mythologie der christlichen Kunst, Weimar 1851, p. 85—113.

[58] I. Hänsel, op. cit. p. 139.

[59] Ibid., p. 139, p. 148, Anm. 11.

[60] H. Widmann, Geschichte Salzburgs I, p. 328.

[61] O. Stois, Der Felbertauern und seine Geschichte. Osttiroler Heimatblätter 10/1.

[62] H. Widmann, op. cit. II, p. 235.

[63] I. Hänsel, op. cit. p. 139.



Fig. 1. Matrei, St. Nikolaus, Fresken, Drei Apostel



Fig. 2. Matrei, St. Nikolaus, Fresken, Drei Apostel



Fig. 3. Ehemals Admont, Hs. 107, f. 140v



Fig. 4. Ehemals Admont, Hs. 107, f. 235v

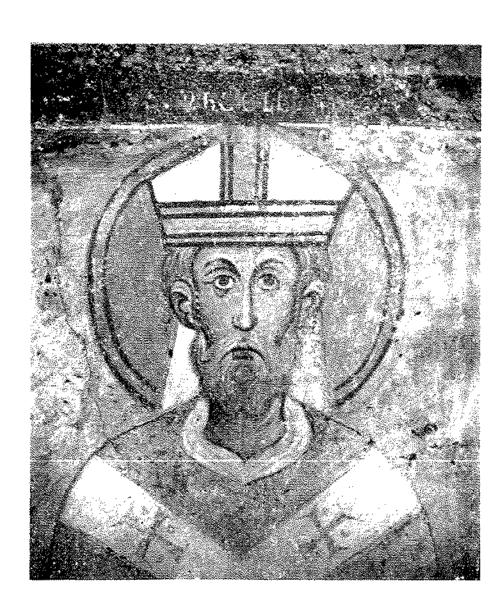


Fig. 5. Matrei, St. Nikolaus, Fresken



Fig. 6. Matrei, St. Nikolaus, Fresken







Fig. 7—9. Matrei, St. Nikolaus, Fresken
Engelsleiter (links)
Weibliche Heilige (rechts oben)
Jakob (rechts unten)

J. CROQUISON / ATHEN

UN PONTIFICAL GREC À PEINTURES DU XVIIE SIÈCLE

La Bibliothèque Gennadion d'Athènes s'est enrichie au cours de ces dernières années[1] d'un manuscrit liturgique (MS 5.3) d'une valeur exceptionnelle, tant par l'abondance et la qualité artistique de ses peintures que par l'intérêt que présentent celles-ci du point de vue iconographique. Il se compose de 112 feuillets de beau papier turc, épais et glacé (16,5 × 22,5 cm). Le texte, exécuté d'une écriture fort élégante [2], comporte comme à l'accoutumée les trois liturgies byzantines, des textes de rechange (parmi lesquels la série des ἀπολύσεις pour les principales fêtes de l'année), et enfin le rituel des chirotonies. Il s'agit d'un ἀρχιερατικόν, comme nous l'apprennent les rubriques[3] et la présence constante de l'évêque dans les peintures[4]. La transcription est l'œuvre d'un certain Καλλίνικος ἱερομόναχος, lequel signe deux fois son travail (ff. 22^{v} et 53^{v}).[5] Le manuscrit est revêtu d'une élégante reliure en maroquin brun foncé, avec fers à décor de roses et fermoirs d'argent avec petits cabochons, postérieure à la composition du manuscrit.[6] Celui-ci est dans un état de conservation remarquable. Les peintures ont gardé leur fraîcheur primitive, surtout celles des chirotonies, dont on croirait les feuillets à peine sortis de l'atelier du calligraphe et du peintre. Cependant le manuscrit témoigne, par la trace des doigts qui l'ont feuilleté, qu'il a été largement utilisé, sauf pour la liturgie des Présanctifiés dont les pages ont gardé tout leur éclat.[7]

La décoration de l'archihieratikon athénien, très abondante, comporte les trois portraits-frontispice habituels, une demi-douzaine de compositions insérées dans le texte et un nombre très important d'initiales (plus d'une centaine), historiées ou simplement décoratives. Considérées dans leur ensemble, ces peintures offrent un caractère tantôt théologique, tantôt liturgique, tantôt les deux à la fois. Bien entendu, toutes ne présentent pas, au moins du point de vue iconographique, un intérêt également soutenu. Il ne saurait en effet être question pour un manuscrit d'époque tardive d'innover dans un domaine où la tradition se trouve depuis longtemps codifiée. Cependant, il n'est pas indifférent de signaler dans un manuscrit liturgique la présence de thèmes iconographiques tels que ceux du Buisson ardent et de l' Ἐπὶ σοὶ

χαίρει. Plus surprenant encore apparaît le fait que le peintre s'est inspiré de l'action liturgique pour historier un grand nombre d'initiales. Cette dernière illustration, qui trahit une évidente influence occidentale, me paraît particulièrement importante pour l'histoire de la miniature byzantine, car je ne sais s'il s'en rencontre d'autres exemples. De ce chef, notre manuscrit peut revendiquer une particulière importance.

Cette somptueuse décoration peinte n'est pas uniformément étalée à travers tout l'ouvrage, et cela pour des raisons intrinsèques évidentes. L'artiste a concentré sur les deux liturgies chrysostomienne et basilienne toutes les ressources de son invention, et l'on ne saurait assez louer l'habileté avec laquelle il a su varier l'illustration de deux textes liturgiques parallèles et, à l'exception de l'anaphore, presque identiques. Cette tâche terminée, il ne lui restait plus grand'chose à dire. La liturgie des Présanctifiés, au surplus rarement célébrée, n'a reçu qu'une illustration purement décorative. Quant aux chirotonies, la monotonie forcée du geste de l'imposition des mains a contraint le peintre à répéter un seul et même thème iconographique dont il a su d'ailleurs varier l'image avec une surprenante habileté. Au total, l'ensemble de la décoration peinte constitue une réussite absolument remarquable, à la fois par la signification et l'abondance des images, par la qualité artistique de plusieurs d'entre elles, et plus encore par le caractère exceptionnel qu'offre ce manuscrit pour l'étude de la peinture byzantine à une époque tardive de son histoire.

Il ne saurait être question ici d'une étude exhaustive pour chacun des thèmes illustrés dans le manuscrit. Aussi bien une enquête de ce genre dépasserait-elle le cadre d'un article. On fera cependant exception pour deux d'entre eux — le thème du Buisson ardent et celui de l' Ἐπὶ σοὶ χαίρει — en raison de leur origine ou de leur caractère byzantins et de leur importance pour l'histoire de l'iconographie mariale. Les peintures seront groupées dans cette étude suivant un critère iconographique et examinées dans l'ordre suivant: les portraits-frontispice, les compositions dans le texte, enfin les initiales.[8]

I. Les Portraits-frontispice

Comme dans la plupart des manuscrits des liturgies byzantines, l'archihieratikon de la Bibliothèque Gennadion nous offre les images-frontispice des trois auteurs (ff. 4v, 29v et 66v). Celle de la liturgie de s. Jean Chrysostome est peut-être une des plus belles du genre (fig. 1). Le saint est représenté debout, sous un ciborium coiffé d'une coupole centrale au tambour éclairé par une série de petites baies en plein cintre avec fenestrage en cul-de-bouteille. La coupole est peinte en bleu et les nervures indiquées d'un trait d'or, tandis que le tambour est orné entre les baies de petites croix d'une couleur sépia

clair, rehaussé de points d'or. La coupole centrale, sommée d'une croix d'or, est flanquée de deux petites coupoles rouges semées de gros clous d'or. Il est visible que l'artiste a voulu évoquer ici la silhouette traditionnelle des églises byzantines de plan central à coupoles. La couverture du ciborium s'appuie sur un entablement vert décoré de points rouges où alternent de petits pilastres blancs.[9] Sous cet entablement s'ouvre une arcade polylobée finissant en pointe et reposant sur deux colonnes cannelées, dépourvues de base, au fût vert strié d'argent, et couronnées par un chapiteau à oves vertes se détachant sur un fond rouge et surmontées d'un semis de points d'or. Les écoinçons sont chargés d'une riche décoration de tulipes au calice fermé, d'un aspect un peu massif, où se mêlent dans une somptueuse polychromie le vert sombre, le rouge, l'or et l'argent. Le tout s'enlève sur un fond bleu cendré, tandis que les écoinçons sont flanqués à l'extérieur d'un ornement de couleur verte en forme d'aile, d'un aspect disgracieux, peut-être à l'imitation d'une console.

Au centre de la composition se dresse, sur le papier en réserve du manuscrit, l'image de s. Jean Chrysostome. Conformément au type consacré par une longue tradition,[10] le saint est représenté d'aspect plutôt jeune, la barbe très courte, peinte ainsi que les cheveux en sépia et esquissée en quelques traits de plume. La tête se détache sur le fond d'un nimbe d'or cerclé d'argent. Il porte un somptueux *σάκκος* d'un brocart vert sombre semé de croix d'or et de disques rouges sur lesquels se détache une petite croix en sautoir, d'or également.[11] Par-dessus le *σάκκος*, on remarque l'*ὑπογονάτιον* vert et or[12] et l'*ὠμοφόριον* blanc orné de croix dans un décor de légers filigranes d'or, et terminé par trois glands rouges. Sous le *σάκκος* on aperçoit le bas du *στοιχάριον* rouge qui recouvre les pieds du saint et sur lequel se détache l'extrémité de l'*ἐπιτραχήλιον* en or. Les bras, ornés des *ἐπιμανίκια*, sont largement ouverts: la main droite fait le geste rituel de la bénédiction, tandis que la gauche tient un codex où se lisent en cursive les mots traditionnels: ὁ Θ(εὸ)ς ὁ Θ(εό)ς ἡμῶν ὁ τῶν (sic) οὐράνιον ἄρτον τ(ὴν) τροφὴν τοῦ παν[τὸς κόσμου].[13] Ils constituent l'incipit d'une prière de l'office de la *προσκομιδή* et ouvrent la liturgie chrysostomienne (f. 5r). De part et d'autre du visage du saint, le nom: ὁ ἅγιος ἰω(άννη)ς ὁ χρισόστομος (sic), où se mêlent la capitale et la cursive. On aperçoit sur le sol deux vases monumentaux en or, à la panse côtelée d'argent, d'où s'échappe une opulente végétation stylisée d'une manière très conventionnelle et traitée dans la même gamme de couleurs que les écoinçons: vert sombre, rouge foncé, argent et or. Enfin, le ciborium s'appuie sur une base où s'ouvrent sur un fond lie-de-vin une série de petites baies décoratives avec ornement végétal grossièrement ébauché.

Les images-frontispice des deux autres liturgies sont d'un art plus discret (fig. 2). Elles offrent dans l'ensemble le même aspect général du Saint

debout, se dressant sous un ciborium à coupoles. Mais l'artiste a su agréablement varier un thème assez banal. Notons d'abord quelques traits communs aux trois compositions: coupole centrale contrebutée par deux coupoles latérales, couronnées d'une petite croix d'or, colonnes cannelées flanquées à l'extérieur du même ornement en forme d'aile, même nimbe d'or fileté d'argent, même façon disgracieuse de couper les pieds des personnages. Mais les variantes chromatiques sont nombreuses et évitent la monotonie. Ici (s. Basile) les deux coupoles latérales côtelées ont reçu une couverture de tuiles, ponctuées de points d'or: bleues pour la coupole centrale, chamoix clair pour les autres; là (s. Grégoire), la coupole du milieu est rouge-brique clair, mais celles des côtés, victimes d'un oubli, n'ont reçu aucune couleur. On relève cette autre négligence: de petits cercles sur les coupoles latérales étaient primitivement destinées à recevoir une goutte d'or qui n' a jamais été posée. Plus de trace maintenant de cette luxuriante décoration végétale et florale qui s'épanouissait dans les écoinçons et les vases de la première peinture. Pour encadrer les deux personnages, quelques traits de plume assez grossièrement exécutés,[14] comme pour donner l'impression d'une „gloire" dans le goût occidental. Les écoinçons n'ont reçu qu'un modeste décor de jeu de briques, d'une teinte fort discrète. La composition architecturale, assez sobre pour s. Basile, — arc ondulé avec ornement argent en forme de tresse — est plus soignée au frontispice de la liturgie des Présanctifiés, avec son arc polylobé rouge à petits traits d'or, — ce qui évoque le dessin d'un cordonnet — cerné d'un double trait d'argent. A l'entablement du ciborium on retrouve le même entrelacs d'un gris beige, ponctué de bleu dans les intervalles, se détachant sur un fond rouge, et encadré d'un double semis de points argent et or. Tandis que, au frontispice de la liturgie basilienne, les coupoles posent assez lourdement sans transition sur l'entablement, ici on remarque sous la coupole centrale de petites lucarnes carrées ponctuées de rouge, encadrées d'or et s'espaçant sur un mur en treillis bleu.

L'attitude des deux Saints est maintenant différente. Les bras ne sont plus largement ouverts, mais celui de droite se dresse verticalement, le coude appuyé au buste, tandis que la main gauche porte le ἱερατικόν avec — pour s. Basile — l'incipit de la prière récitée par le célébrant pendant le chant du χερουβικόν avant la grande Entrée: Οὐδεὶς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων τ(αῖς) σαρκικαῖς ἐπιθυμίαις.[15] Les deux hiérarques portent cette fois, non plus le sakkos, mais le phélonion. Chez s. Basile, il est vert bouteille doublé de bleu, orné de petits dessins or en forme de S, l'omophorion très simple avec croix or sur fond blanc; le sticharion est rouge semé de traits or, complété par les epimanikia or bordées de points d'argent; l'epitrachilion est d'or brodé d'un grenetis de points blancs; l'hypogonation enfin est d'or également avec encadrement de points d'argent et losange au centre cantonné de points verts. Autour du chef du Saint, le nom: ὁ μέγας βασίλειος. S. Grégoire est vêtu de la manière suivante: phélonion noir doublé vert bouteille, avec un semis de croix d'argent (donc un πολυσταύριον) ponctué de points rouges et soudées de manière à former comme une espèce de treillis; omophorion blanc avec croix d'or agrémentées de petits traits noirs et cantonnées de points rouges; sticharion bleu foncé, sans rehauts d'or, sur lequel se détache l'epitrachilion vert orné d'une arabesque or et bordé de points d'argent. L'hypogonation ne diffère guère du précédent. Le nom ainsi que le texte du livre font défaut. Le type physique de l'évêque de Césarée est conforme à la tradition[16]: l'homme est jeune, ses longs cheveux bruns retombent sur ses épaules, la barbe de même couleur descend en pointe sur sa poitrine. Le visage de s. Grégoire n'est pas consacré par la tradition byzantine: c'est un homme âgé, portant cheveux gris et barbe abondante et carrée, frisée en boucles.

Il peut paraître surprenant que les trois hiérarques, auxquels leur double qualité d'évêques et d'auteurs de liturgie semblerait â première vue devoir conférer les mêmes insignes hiérarchiques extérieurs, ne portent pas un vêtement uniforme. A interroger les monuments archéologiques on s'aperçoit que le sakkos accompagne régulièrement, et cela depuis de longs siècles, l'image de s. Jean Chrysostome, alors que celle des autres évêques n'offre pas la même fixité vestimentaire. L'explication du fait doit être cherchée dans l'histoire du vestiaire épiscopal byzantin.[17] On sait que, jusqu'au XIe siècle, le phélonion constituait l'unique vêtement sacerdotal de l'Orient byzantin, des simples prêtres au patriarche, et que celui-ci, à partir de cette époque, usa, pour se distinguer du reste de la hiérarchie, du phélonion orné de croix nombreuses, appelé de ce chef πολυσταύριον. Ce dernier vêtement à son tour, en vertu d'un phénomène historique dont on trouve de fréquents exemples, passa dans la suite en privilège exclusif aux métropolites.[18] A une époque indéterminée, probablement dès le même XIe siècle, s'il faut en croire le canoniste Balsamon, le sakkos, d'abord vêtement consulaire, puis insigne impérial,[19] fait son entrée dans le vestiaire liturgique. Ce privilège aurait été concédé par le basileus à l'évêque de la ville impériale, et cela avec d'autant moins de scrupule que la séparation était maintenant définitivement consommée entre Rome et Byzance. Mais les monuments figurés sont rares à l'origine. C'est ainsi que dans une fresque de la Péribleptos, s. Jean Chrysostome est encore représenté en phélonion,[20] de même qu'au début du XIVe siècle à Staro Nagoričino, en Serbie.[21] Une icone russe des XIVe—XVe siècles nous montre encore les Trois Hiérarques — Chrysostome, Basile et Grégoire le Théologien — en phélonion.[22] Mais déjà à cette époque quelques métropolites auraient reçu le privilège du sakkos.[23] Les plus anciennes représentations connues de ce vêtement ne paraissent

remonter qu'au milieu du XVe siècle, au jugement du P. Braun. Parmi les monuments de l'époque, cet auteur signale une peinture décorant la sépulture du patriarche Joseph de Constantinople, mort à Florence au cours du concile de 1439 et enseveli à s. Maria Novella, ainsi qu'une mosaïque de Saint-Marc de Venise représentant s. Jean Chrysostome.[24] Les deux prélats y portent le sakkos. Le même Saint figure encore de la même manière dans deux broderies d'epitrachilia de l'Athos (Chilandar et Stavronikita).[25] D'autres métropolites, — ss. Basile et Grégoire le Théologien — portent de même le sakkos dans des broderies liturgiques de l'époque.[26] Une icone russe du XVe siècle nous montre même s. Athanase d'Alexandrie avec ce vêtement, tandis qu'à ses côtés ss. Cyrille d'Alexandrie et Ignace d'Antioche portent encore le phélonion.[27] Il faut cependant noter que s. Jean Chrysostome apparaît longtemps comme possédant seul le privilège du sakkos: epitrachilion d'Athènes de 1585,[28] icone du Musée chrétien de la Bibliothèque vaticane,[29] peinture d'iconostase russe,[30] et même phélonion de la fin du XVIIe siècle.[31] A partir de cette dernière époque, les monuments foisonnent, et l'enquête n'offre plus grand intérêt. Entretemps, et dès le XVIe siècle, le sakkos gagne les autres sièges patriarcaux ou métropolitains, qu'ils soient ou non autocéphales: Moscou,[32] Pec,[33] Ohrid,[34] Jassy.[35]

Un dernier groupe d'images qu'il convient de signaler enfin est celui qui s'inspire du thème des grands conciles oecuméniques, et qui apparaît dans l'iconographie byzantine au cours du XIVe siècle.[36] Nous le rencontrons au XVIe à l'Athos,[37] en Roumanie, et, au siècle suivant, en Bulgarie.[38] Une particularité mérite d'être retenue: dans certaines peintures roumaines,[39] l'empereur, qui préside les assemblées conciliaires, est entouré au premier rang de quatre évêques — probablement les quatre patriarches: Rome, Constantinople, Alexandrie, Antioche — dont les deux premiers, titulaires des deux sièges impériaux, portent seuls le sakkos. Ailleurs[40] tous les hiérarques du premier rang ont revêtu ce vêtement. Mais dans toutes ces représentations, comme aussi dans une autre fresque roumaine,[41] et dans la peinture bulgare citée plus haut, le hiérarque qui siège à la droite du basileus se distingue de ses collègues par le privilège qu'il a de porter une couronne. Sa forme fantaisiste, d'un goût légèrement baroque, l'apparente à celles de quelques-unes des peintures de notre manuscrit (Christ de l'Apocalypse ou en Grand-prêtre, Marie dans l'illustration des deux mégalynaires). Elle n'est autre chose que la byzantinisation, si j'ose ainsi dire, de la tiare romaine, dont on reconnaît aisément la triple couronne dans la fresque de Lavra et surtout de Dochiariou. Il s'agit donc de l'évêque de Rome, dont la présence ici est d'ailleurs confirmée par le Guide du Peintre.[42] Ces détails vestimentaires et protocolaires achèvent de donner à l'évolution du vestiaire liturgique toute sa signification historique.

La décoration des manuscrits liturgiques accuse de son côté un certain flottement. Ici, comme c'est le cas pour l'archihieratikon athénien, s. Jean Chrysostome garde seul le privilège du vêtement impérial;[43] là, il le partage avec s. Grégoire;[44] ailleurs, il devient indistinctement commun aux trois hiérarques.[45] Notre manuscrit, en réservant au premier d'entre eux le port du sakkos, semble se faire l'écho d'une tradition iconographique primitive.[46]

II. Les Compositions dans le texte

Si remarquables que puissent nous apparaître les portraits-frontispice de notre manuscrit, leur intérêt est dépassé considérablement par les compositions dans le texte et par les initiales historiées. Parmi ces compositions, quelques-unes, considérées du point de vue artistique, sont entièrement indépendantes du texte. D'autres, au contraire — et c'est le plus grand nombre — font corps avec lui: le thème représenté figure au centre ou en marge de la page, mais se prolonge dans une initiale sous la forme, soit d'un acteur, soit le plus souvent d'un témoin de la scène (p. ex. la Trinité, les Théophanies, le Buisson ardent). La composition s'inscrit donc dans un rapport direct avec une initiale plus ou moins historiée qui fait corps avec elle et la prolonge pour ainsi dire dans le texte. Il s'agit le plus souvent d'une théophanie céleste évoquée par la liturgie, et l'on voit, à l'intérieur de l'initiale, l'évêque lever les mains dans un geste d'adoration vers la scène auguste qu'il contemple (ff. 9^r, 19^r, 21^v, 22^r, 31^r, 37^r). Ailleurs l'initiale renferme l'image du Christ, surmontée de la Colombe divine, et cette double présence, rapprochée de la figure du Père, constitue une seule et unique image de la Trinité (f. 34^r); ou bien l'initiale est formée d'une espèce de séraphin à quatre ailes, nimbé d'or, tenant dans chaque main un rhipidion, et vers lequel se tourne le Père céleste escorté d'anges (f. 19^r et 46^r). (Dans la première de ces compositions, l'évêque est logé dans une volute de feuillage qui se détache de l'initiale; dans la seconde, on aperçoit dans l'angle du folio un buste qui pourrait être celui de l'évêque officiant). Il y a là, on le voit, une tentative intéressante pour élargir ce qu'on pourrait appeler l'horizon artistique de l'initiale historiée proprement dite, et, tout en respectant le canon de l'art byzantin — qui exclut la scène narrative à l'intérieur d'une lettre et la réserve exclusivement à des compositions indépendantes du texte — pour essayer d'établir sous une autre forme ce lien organique que la miniature occidentale avait su créer entre l'initiale calligraphique et la scène iconographique, entre la décoration historiée et le texte littéraire.[47] On goûtera l'élégance et la variété de cette formule de notre manuscrit. Elle fait le plus grand honneur au sens décoratif de l'artiste.

Une autre distinction, celle-ci d'ordre iconographique, s'offre à l'esprit, et que l'on suivra ici. Elle permet d'établir deux groupes d'images, les unes de caractère divin (la Vision apocalyptique des vingt-quatre vieillards, la Sainte Trinité, les Théophanies du Père, le Christ Grand-prêtre), les autres illustrant ce qu'on pourrait appeler le sanctoral (les deux mégalynaires et les diptyques).

A. La Vision apocalyptique des vingt-quatre vieillards (f. 6^{r})

Le texte de la liturgie chrysostomienne s'ouvre sur une majestueuse composition de caractère monumental qui sert de frontispice à la solennelle ecphonèse de l'évêque (fig. 3). Elle évoque la vision célèbre de l'Apocalypse où le Christ est représenté dans la gloire, entouré des quatre animaux symboliques et des vingt-quatre mystérieux vieillards (ch. IV). Mais l'artiste a pris avec son sujet des libertés qui l'éloignent considérablement de l'interprétation littérale du texte sacré. Les vieillards ne sont pas revêtus de vêtements blancs, n'ont ni cithare ni phiale (ch. V, v. 8) et ne portent pas la couronne d'or (ch. IV, vv. 4 et 10). Le peintre a éliminé de cette assemblée auguste l'agneau „immolé" (ch. V, v. 6) et le livre scellé (v. 1), et a logé dans l'initiale du texte l'agneau aux sept cornes et aux sept yeux (ch. V, v. 6). En revanche, voici une variante qui déborde le texte et qui reflète un courant iconographique de l'époque: la vision de „Celui qui est assis sur le siège" (ch. IV, v. 2). Cette image du Christ, que nous retrouverons plus loin (ff. 27^{v} et 39^{r}), ne peut avoir été suggérée que par un théologien, peut-être l'évêque qui commanda le manuscrit. Il est représenté en grand-prêtre, en pontife suprême de son sacrifice, revêtu des ornements liturgiques propres à l'évêque — sakkos, omophorion, hypogonation[48] —, coiffé d'une couronne royale, les cheveux retombant sur les épaules.[49] Roi et pontife, sa présence, au seuil même d'une liturgie qui s'ouvre sur l'évocation du royaume de la Trinité, est particulièrement suggestive. Signalons cette autre innovation iconographique: sur les genoux du Christ est posé l'évangile ouvert sur ces mots: + Δεῦτε οἱ εὐλογημένοι τοῦ π(ατ)ρός μου κληρονομήσατε τὴν ἡτιμασμένοι (sic) ἡμῶν (sic) βασιλεία (sic).[50] Cette variante reflète la curieuse contamination de deux thèmes scripturaires également eschatologiques et indépendants l'un de l'autre: la Vision des Vieillards et le Jugement universel, empruntés à deux sources différentes, l'Apocalypse et l'Evangile. Un même caractère eschatologique, reflet d'une spéculation théologique particulière, inspire le geste du Fils de Dieu tenant à bras tendus les disques lumineux, or et argent, d'où s'échappent les flammes du Soleil et de la Lune. C'est ici le κοσμοκράτωρ. Le caractère cosmique de ces deux images astrales, régulièrement présentes dans certaines figures comme celle de la Crucifixion, est bien connu, et nous en retrouverons plus

loin d'autres exemples (ff. 8^{r} et 24^{r}). Enfin, la présence de la Colombe divine au-dessus de la tête du Christ introduit dans la scène un aspect trinitaire plutôt inattendu et achève de donner à l'ensemble de la composition le reflet d'un curieux syncrétisme iconographique.

En revanche, nous retrouvons quelques éléments traditionnels de l'Apocalypse — tels qu'ils apparaissent dès le IVe siècle dans les mosaïques des basiliques romaines — avec les quatre animaux se détachant sur le fond d'un médaillon bleu, et les sept candélabres disposés en demi-cercle devant le trône du Christ. Le geste des vieillards a perdu ici toute sa majesté originelle. Alors que dans les compositions grandioses de l'art roman — qu'on pense au tympan de Moissac ou à l'Apocalypse de Saint-Sever — les mystérieux témoins de la théophanie dressent leur lyre ou leur coupe d'un seul et même élan magnifique, ici ils se contentent de répéter, avec une lourde et fatigante monotonie, le geste uniforme de se croiser les bras ou de les tendre devant eux. Le peintre a été manifestement débordé par son sujet dont il a été incapable de rendre l'écrasante grandeur. En revanche, la couleur offre dans son ensemble une agréable variété qui rachète quelque peu la pauvreté artistique de la composition. Le Christ est revêtu d'habits somptueux: sticharion rouge, epitrachilion et hypogonation vert et or, riche sakkos de brocart violet. Il siège, assis sur un coussin rouge, blanc et or, dans une cathèdre vert et or à haut dossier. Autour de lui font cercle les trônes des vingt-quatre vieillards, qui sont alternativement or et argent, de même que leur nimbe dont l'artiste a voulu égayer la monotonie en les agrémentant fréquemment de dessins variés (rayons, cercles, etc.). La couleur de leurs vêtements offre une gamme assez étendue où voisinent le vert, le rouge et le violet.

B. La Sainte Trinité (ff. 31^{r} et 34^{r})

La représentation de la Trinité, qui sous sa double image appartient entièrement à la liturgie de s. Basile, offre un commentaire tout indiqué pour illustrer la solennelle ecphonèse du célébrant: *Εὐλογημένη ἡ βασιλεία τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ καὶ τοῦ ἁγίου Πνεύματος νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων* (f. 31^{r}). C'est la première de nos deux images (fig. 4). Nous trouvons donc ici cette formule artistique, où le sujet de la composition se répartit — encore que dans des proportions diverses — entre la scène principale coiffant le texte et le personnage-témoin logé dans l'initiale. On remarque en effet dans celle-ci l'évêque, revêtu d'un sakkos rouge, s'apprêtant à tracer sur l'autel, avec l'évangile qu'il tient dans les mains, le signe de la croix qui accompagne l'ecphonèse. En même temps il lève les yeux vers la vision de la Trinité dont l'image, placée en manière de frontispice au texte de la liturgie, évoque „le règne du Père, du Fils et du Saint-Esprit".

Trônant côte à côte sur un large et unique fauteuil à haut dossier, les deux premières Personnes de la Trinité apparaissent, surmontées de la Colombe divine et entourées d'une cour d'esprits célestes, sous un arc comme celui d'une niche d'abside dont le fond porte l'inscription: ἡ ἁγία Τριάς. Le Père et le Fils portent le même vêtement — sans doute pour exprimer l'identité dans une même essence divine[52]: tunique bleue avec lumières argent, manteau vert rehaussé d'or. Le Fils, assis à la droite du Père, tient sur un genou l'évangile ouvert, avec ces mots: Δεῦτε οἱ εὐλογημένοι τοῦ Πατρός μου (le même texte que dans la scène précédente, mais ici d'une présence plus opportune), tandis que la main gauche s'appuie sur le globe du monde. Le Père, vieillard à barbe blanche — c'est l',,Ancien des Jours" — pose de même la main droite sur la sphère surmontée de la croix, qui les sépare, tandis que la main gauche — attitude malhabile mais commandée par les exigences de la symétrie — esquisse le geste de la bénédiction. Le trône divin est très large, de couleur vert bouteille avec coussin rouge, et ses côtés se relèvent en forme de volute dans le meilleur style baroque. Un ornement argent en forme de torsade décore le bord et le dossier du trône ainsi que l'arcade qui limite le fond de la scène. Autour du trône, des anges en sticharion vert, aux ailes vert ou rouge striées d'argent, portant des sandales lacées de rouge. Les symboles trinitaires se prolongent avec la présence, sous le globe, de trois têtes ailées, destinées sans doute à rappeler le triple ἅγιος de la vision d'Isaïe,[53] et de trois roues ailées s'interpénétrant. Les allusions prophétiques se poursuivent avec les deux groupes de trois séraphins hexaptéryges, aux ailes de feu — alternativement rouge et violet — dont la présence dessine comme un arc au-dessous du trône divin et achève de composer, avec la courbe de l'abside qui l'encadre, comme une espèce de cercle mystique. L'ensemble de la composition ne manque pas de grandeur et prêterait à une magnifique décoration d'abside. Y aurait-il à son origine quelque réminiscence d'art monumental dans la mémoire du peintre? On peut se le demander.[54] La vision trinitaire s'accompagne enfin de la nécessaire présence des ,,milices célestes". Dans un archihieratikon on s'étonnera moins que partout ailleurs de l'aspect liturgique qu'offrent les quatre premiers anges: ils portent l'epitrachilion diaconal et dressent les grands disques hexaptéryges, au sommet de longues hampes, qui font obligatoirement partie des processions rituelles des liturgies orientales. Nous retrouverons plus loin l'image de ces anges-diacres.

La deuxième représentation trinitaire — elle accompagne la prière du τρισάγιον[55] — est d'une composition plus sobre, car elle se réduit aux seules figures des trois Personnes (f. 34^{r}). Ici encore, la composition se partage entre l'image dans le texte et l'initiale historiée (fig. 5). Mais cette fois, ce n'est plus la vision grandiose de la Trinité régnant au sein de l'empyrée céleste, mais la simple représentation des trois Personnes figurées séparément. Dans l'initiale, où le personnage-témoin a fait place au personnage-acteur, on voit le Christ — tunique rouge vif, manteau vert relevé d'or, longs cheveux retombant sur les épaules — faisant des deux mains le geste de la bénédiction.[56] La lettre est surmontée de la Colombe qui tourne la tête vers le Père. Je verrais volontiers dans cette attitude une allusion discrète à la théologie byzantine de la procession du Saint-Esprit, en même temps qu'à un texte de s. Jean où l'éminente dignité du baptême de Jésus est soulignée par la présence de l'Esprit ,,descendant et reposant sur lui"[56 bis]). Le Père, vêtu d'une manière en tout identique à celle du Fils — la valeur symbolique de ce parallélisme, évidemment intentionnel et déjà signalé dans l'image précédente, doit être soulignée — apparaît en buste au sommet de la page, au sein d'une gloire, entouré d'esprits angéliques, et tenant dans les deux mains, du même geste cosmique que le Christ de l'Apocalypse, les deux astres du Jour et de la Nuit.

C. Les théophanies du Père (ff. 9^{r}, 19^{r}, 37^{r}, 46^{r})

Le sujet est d'une simplicité extrême et se réduit à deux personnages, mais sur ce thème ingrat, l'artiste a su composer une série de variations du plus heureux effet, nous faisant apprécier une fois de plus la souplesse de son talent (fig. 6). Tantôt le Père apparaît à l'évêque (ff. 9^{r} et 37^{r}), tantôt on le voit accompagné d'un séraphin, auquel se joint plus ou moins discrètement l'évêque lui-même (ff. 19^{r} et 46^{r}).[57] On remarquera dans ces dernières images l'attitude liturgique du séraphin tenant dans chaque main un hexaptéryge timbré du mot ἅγιος. Sa présence ici est suggérée par la prière que récite le célébrant: Μετὰ τούτων καὶ ἡμεῖς...,[58] pendant que le choeur exécute l'ἐπινίκιος ὕμνος, et ses ailes composent très habilement l'initiale M du début de l'anaphore. Rien de plus varié d'autre part que l'attitude du Père. Ici on le voit seul (ff. 19^{r} et 37^{r}), là accompagné d'un cortège d'anges (ff. 9^{r} et 46^{r}), et dans la première de ces dernières images, leurs ailes éployées font palpiter comme un vol léger d'oiseaux à travers la page. Apparaissant toujours au sein de la nuée mystérieuse qui l'isole en quelque sorte de tout ce qui n'est pas la divinité, on le voit tantôt de face, entouré d'anges et de séraphins, dans le champ constellé du firmament, les deux bras ouverts dans un geste large de bénédiction (f. 9^{r}), tantôt assis sur un trône vivant de chérubins, bénissant de la main droite, la gauche tenant ouvert un livre dont les pages sont demeurées vierges de tout texte (f. 46^{r}). Ailleurs (f. 19^{r}), le chef et le bras droit du Père émergent seuls d'une nuée d'azur, représentée en forme de médaillon circulaire et formé d'une série de petites volutes frisées en bouclettes, procédé qu'on retrouve à travers tout le manuscrit. Là enfin (f. 37^{r}), le Père nous apparaît, la tête entourée de flammes d'or, le

globe du monde (?) dans la main gauche, au centre d'une nuée soutenue par deux animaux étranges et d'inspiration eschatologique, pourvues d'ailes d'argent et d'un curieux masque bovin rouge. Et partout, le Père est représenté sous les traits de l'Ancien des Jours, vieillard à barbe blanche, aux longs cheveux retombant sur les épaules à la mode ecclésiastique byzantine, le nimbe timbré du sigle divin Ο ΩΝ. Parmi ces différentes images, la plus importante du point de vue de la composition artistique est assurément la première (f. 9r). C'est aussi la plus chatoyante du point de vue pictural. Le Père porte une tunique rouge et argent et se drape dans un manteau vert et or. Pour les anges: ailes rouge vif, vert sombre ou violet, le tout avec des rehauts d'oret d'argent. L'évêque, qui figure dans le médaillon, revêt un sakkos bleu à parements or sur lequel est jeté l'omophorion blanc à croix d'or. L'encadrement ovale est formé d'un riche bandeau décoratif, d'une somptueuse polychromie, où se mêlent harmonieusement l'or, l'argent, e bleu, le rouge et le vert.

D. Le Christ Grand-prêtre (f. 27v)

Nous avons déjà rencontré l'image du Christ Grand-prêtre dans cette vision de l'Apocalypse qui décore le manuscrit à son premier feuillet. Nous la retrouverons plus loin dans une initiale, où l'on peut percevoir comme un écho du thème célèbre de la „divine Liturgie" (f. 39v). Cette fois le Christ se présente à nous dans la gloire de ce sacerdoce chanté par le roi-prophète [59] (fig. 7). Ici il siège en majesté sur un trône d'argent recouvert d'un coussin rouge et or, soutenu par des séraphins. Son sakkos est fait de brocart vert et or, l'hypogonation est bleu et or, et un omophorion, blanc à croix d'or drape ses épaules et l'enveloppe à la taille à la manière d'une ample ceinture pour retomber très bas par devant. On remarquera que la verve décorative de l'artiste lui a fait commettre une hérésie à la fois scripturaire et iconographique en accordant huit ailes à deux de ces hexaptéryges.

E. Le Buisson ardent (f. 21v)

Dans les deux liturgies byzantines, la liste des diptyques s'ouvre, comme on le sait, par la mémoire de la Vierge Marie: Ἐξαιρέτως τῆς παναγίας, ἀχράντου, ὑπερευλογημένης, ἐνδόξου δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας.[60] Cette mémoire est suivie du chant du mégalynaire. Celui-ci, dans la liturgie basilienne, offre matière, ainsi qu'on le verra plus loin, à un beau commentaire iconographique. Il en va tout autrement du mégalynaire chrysostomien, dont le texte abstrait se révèle plutôt rebelle à l'illustration.[61] Pour y suppléer, le peintre a recouru au thème du Buisson ardent (fig. 8). Un large médaillon, cerné d'un rinceau floral, vert et argent, s'enlevant sur un fond rouge vif, est encadré par deux anges émergeant de la nuée céleste. Vêtus

d'une tunique bleu sombre strié de rouge et d'un manteau vert bouteille, les ailes bleu et argent, ils portent d'une main la haste crucifère et font de l'autre le geste traditionnel de l'allocution. La couleur assourdie de leurs vêtements contraste avec les habits somptueux de pourpre rehaussés de galons d'or de Marie, dont le buste se dresse au centre du médaillon. Celle-ci serre contre sa poitrine son divin Fils, lequel est habillé d'une tunique rouge brique clair et d'un manteau d'or, et, bénissant de la main droite, tient dans l'autre un „rotulus". La Vierge, couronnée de même que l'Enfant, émerge d'un brasier dont les flammes crépitantes dardent de hautes langues de feu. Dans la boucle d'un rinceau qui se détache au bas du médaillon, un évêque, en sakkos vert sombre et omophorion blanc à croix d'or, contemple cette mystérieuse théophanie. Le sens de cette scène, déjà clair par lui-même, est confirmé par l'inscription qui l'accompagne: ἀκατάφλεκτος βάτος. Nous avons donc ici la scène célèbre du Buisson ardent, mais interprété dans le sens d'un symbolisme marial. De même que le feu brûlait le buisson de l'Horeb sans le consumer, de même le feu de la divinité du Verbe incarné embrasait la chair de Marie en épargnant sa virginité. Cette image est, nul ne l'ignore, chère entre toutes à la spiritualité et à l'iconographie byzantines. Elle appartient — avec d'autres thèmes, tels que la Toison de Gédéon, la Verge fleurie d'Aaron, les Trois Hébreux dans la fournaise — à ce cycle de thèmes destinés à illustrer le miracle de la virginité de la Théotokos. Cette exégèse typologique de la scène de l'Horeb n'est cependant pas la plus ancienne, et la première interprétation, la plus autorisée à coup sûr, nous la trouvons, mais dans un sens complètement différent, sous la plume des Synoptiques et dans la bouche du Seigneur lui-même. En faisant entendre sa voix à Moïse dans le buisson, Jahvéh s'était révélé le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob.[62] Discutant avec les Sadducéens de la résurrection des morts, Jésus évoque la scène mystérieuse de l'Horeb et en tire argument pour confondre ses contradicteurs.[63] Chose singulière, cette doctrine eschatologique ne semble pas avoir joui auprès des Pères de la même faveur que le symbolisme marial. Pour eux, l'ange et la parole de Jahvéh étaient deux manifestations mystérieuses et pré-chrétiennes du Verbe et une annonce lointaine du mystère de l'Incarnation.[64] Une fois aiguillée dans ce sens, la spéculation théologique devait nécessairement déboucher dans le symbolisme marial.[65]

Ce caractère marial est souligné avec une clarté qui ne laisse rien à désirer dans de nombreux textes littéraires, surtout liturgiques, parmi lesquels on est embarrassé de choisir. Il suffira pour notre propos d'en citer quelques-uns parmi les plus caractéristiques: deux odes de l'Acathiste,[66] un θεοτοκίον de l'ὄρθρος du 1er janvier,[67] un εἱρμός[68] et deux θεοτοκία du Παρακλητική.[69] Les textes poétiques ou patristiques ne sont pas moins probants. Citons parmi les premiers un hirmos du grand mélode s. André de Crète[70] et une

strophe d'un long poème composé pour la fête de la Présentation de la Vierge au Temple par un certain Georges, de l'entourage du patriarche Serge († 638). On y voit le grand-prêtre Zacharie, s'adressant à la mère de la Vierge, passer en revue les principaux épisodes prophétiques de l'Ancien Testament relatifs à la Théotokos, parmi lesquels le Buisson ardent.[71] Il n'est pas indifférent de rapprocher ce long poème marial (473 vers) de l'Acathiste dont une tradition ancienne attribue la paternité au même Serge.[72] Nous retrouvons la même doctrine typologique dans une strophe des Ἀνακρεόντεια de s. Sophrone de Jérusalem († 638).[73] Cependant, de tous les textes qu'on pourrait aligner — et ils sont légion — le plus intéressant, en raison de sa date assez reculée, semble à coup sûr celui d'une homélie apocryphe attribuée à s. Grégoire le Thaumaturge,[74] mais qui serait en réalité l'œuvre d'un orateur de la 2ᵉmoitié du Ve ou du début du VIe siècle.[75]

Ce symbolisme marial du Buisson ardent se retrouve dans deux fêtes de la liturgie romaine, celles de l'octave de la Noël (ler janvier) et de la Présentation du Seigneur au Temple (2 février), devenue plus tard fête de la Purification de la Vierge.[76] Cette dernière fête était célébrée à Jérusalem dès la fin du IVe siècle.[77] Justinien ordonna en 542 de la solenniser,[78] d'où nous pouvons conclure qu'elle était déjà célébrèe à Constantinople au début du VIe siècle. Un siècle plus tard, elle pénétra dans les pays gallicans.[79] Inconnue à Rome encore au temps de s. Grégoire († 604), nous apprenons par le Liber Pontificalis qu'un pape oriental, Serge Ier (687—701), institua en sa faveur, de même qu'en celle de trois autres fêtes de la Vierge, d'origine également byzantine, une procession solennelle.[80] L'origine grecque de cette fête, qui a dû s'introduire dans le férial romain au cours du VIIe siècle, est donc certaine.[81] On notera encore, à l'appui de cette affirmation, si besoin en était, le parallélisme des dates entre le Theotokion du ler janvier, cité plus haut, et l'antienne romaine de la liturgie du même jour, dont l'appellation officielle demeure encore, aux VIe et VIIe siècles, celle d',,Octava Domini''.[82]

Ce symbolisme, d'une interprétation doctrinale aussi subtile que profonde, demeurera longtemps confiné dans les textes, et de nombreux siècles passeront avant qu'il n'obtienne droit de cité dans l'art chrétien. Ce n'est en effet que vers la fin du moyen âge qu'apparaît dans l'iconographie byzantine le thème du Buisson ardent interprété dans un sens marial. On a justement remarqué que l'art religieux revêt dans les pays orthodoxes, à partir du XIVe siècle, un aspect de plus en plus théologique.[83] C'est à cette époque que font leur apparition les sujets de caractère à la fois scripturaire, symbolique et moral. Nous voyons alors l'iconographie byzantine s'enrichir de scènes curieuses, d'une intelligibilité parfois compliquée et obscure, créations d'une théologie savante et recherchée, telles que les Source de la Sagesse, les Sagesse divine, les Echelle de Climaque, les Acathiste, etc.[84] Le même phénomène artistique se produira deux siècles plus tard en Russie.[85] Cependant l'antiquité des textes littéraires nous autorise à soupçonner à l'origine de ce développement iconographique — au moins en ce qui concerne le thème du Buisson ardent — un courant souterrain qui n'a malheureusement guère laissé de trace. Aussi convient-il d'acceuillir avec d'autant plus d'intérêt tout monument susceptible de nous éclairer à ce propos. C'est le cas précisément pour une miniature d'un manuscrit signalé jadis par Strzygowski, et dont l'importance pour notre sujet paraît avoir passé inaperçue. Dans un codex conservé jadis à Smyrne,[86] où le copiste a rassemblé plusieurs textes, dont celui de la Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès, on relève dans l'illustration de ce dernier écrit une représentation fort curieuse de la scène de l'Exode. Moïse, déchaussé, se prosterne devant le Buisson ardent, au-dessus duquel la Main divine émerge de la nuée. Mais voici un détail insolite: dominant la scène, une image de la Théotokos s'enlève en forme de tableau, comme une icone, sur le parchemin en réserve du manuscrit. Cette peinture du XIe siècle me paraît constituer un témoin précieux sinon même unique, d'une première tentative pour introduire dans l'iconographie byzantine la subtilité du symbolisme marial.[87]

A partir du XIVe siècle, les monuments se présentent en foule à l'attention de l'archéologue, et la composition du thème est désormais définitivement fixée dans ses grandes lignes. Marie avec l'Enfant au centre du buisson enflammé, lequel se dresse au sommet du rocher de l'Horeb, Moïse, accompagné ou non de son troupeau, se déchaussant, l'ange s'adressant à lui pour lui révéler la signification mystérieuse de cette grandiose théophanie. Il semble que ce soit à l'Athos, dans une peinture du Protaton attribuée au début du XIVe siècle,[88] qu'il faille chercher un des plus anciens parmi ces monuments. Peut-être même sommes-nous ici en présence de la forme originelle du thème, car Marie y est représentée seule, sans l'Enfant. Une représentation en tous points analogue se rencontre en Serbie, à Gračanica, et à la même époque.[89] Réalisée sous cet aspect, l'image paraît serrer de plus près les textes littéraires, où il n'est directement question que de la virginité de la Théotokos. Mais, très vite, on rapprochera le Fils de sa Mère, et c'est sous cette forme désormais classique que le thème du Buisson ardent, jouissant maintenant d'une audience universelle dans les pays orthodoxes, s'insérera fréquemment dans le décor monumental des églises de Grèce,[90] de Roumanie,[91] de Bulgarie.[92] On trouvera de même notre sujet dans des icones, où il s'inscrit fréquemment dans un ensemble d'images mariales, de caractère à la fois narratif et prophétique. Signalons à titre d'exemples une icone russe du XVIIe siècle,[93] une autre du Kaiser-Friedrich-Museum

de Berlin,[94] une troisième au Musée Benaki d'Athènes, où l'on trouve de même une grande icone mariale sculptée dont les multiples sujets sont découpés dans le bois suivant la technique des croix manuelles de bénédiction.[95] Ces quelques exemples, que l'on pourrait aisément multiplier, suffiront à notre propos.[96] La peinture de notre archihieratikon s'inscrit ainsi dans l'histoire du développement d'un thème iconographique célèbre, définitivement codifié par le moine athonite Denys de Fourna,[97] non seulement comme un de ses derniers représentants, mais surtout comme un des rares témoins, sinon peut-être même le seul, du Buisson ardent dans la décoration peinte d'un manuscrit. A cet intérêt iconographique s'en joint un autre, de caractère artistique. L'œuvre s'est dépouillée en quelque sorte de toute sa résonnance biblique. On ne voit plus ici en effet ni Moïse, ni le buisson. Le seul élément qui soit resté, indispensable il est vrai, ce sont les flammes mystérieuses. Mais le prophète a fait place à l'évêque, et les exigences décoratives ont poussé l'artiste à dédoubler l'ange de l'Exode pour accompagner l'image de la Théotokos de la cour d'honneur qui lui est due. Cette interprétation, unique dans son originalité, et dans un sens liturgique en même temps que décoratif, témoigne une fois de plus de la souplesse du talent du peintre qui a su, avec une rare habileté, adapter un thème iconographique essentiellement monumental aux exigences décoratives d'un manuscrit.

On a vu plus haut comment le symbolisme typologique du Buisson ardent, élaboré par la piété byzantine, avait pénétré dès le VIIe siècle dans la liturgie romaine. Comme en Orient aussi, mais bien plus tardivement semble-t-il — au moins dans l'état de nos connaissances — nous pouvons déceler sa trace dans la poésie religieuse dès le Xe siècle.[98] Nous tiendrions là le chaînon intermédiaire entre les textes liturgiques — byzantins et romain — des VIe—VIIe siècles et les écrits typologiques — français — des XIIIe—XIVe. Il eût donc été étonnant que ce symbolisme n'influençât pas également l'art médiéval d'Occident. Sous sa forme la plus ancienne, la scène du Buisson ardent s'offre à nous comme une simple image de l'incarnation du Verbe, sans allusion directe à la Vierge. Ainsi nous apparaît-elle dès le XIIIe siècle.[99] Elle poursuit sa carrière au XIVe,[100] mais surtout au XVe,[101] dans des triptyques peints et des tapisseries. C'est alors que fait fureur l'exégèse typologique de l'Ecriture, et son expression iconographique trouve sa source dans deux ouvrages célèbres du temps: la Biblia pauperum et le Speculum humanae salvationis. Sans vouloir bien entendu entrer dans le détail de ce vaste sujet, il convient toutefois de signaler ici un monument fort curieux et peu connu. Sur le volet d'un triptyque, demeuré inachevé (1440), de Jean Van Eyck, on voit Dieu le Père niché dans la frondaison d'un arbre touffu parmi des langues de feu. Sur la moulure

inférieure du tableau, on lit cette inscription: Rubus ardens et non comburens. C'est la scène biblique dans sa version originale, mais interprétée dans la goût du XVe siècle et dans l'amusant décor d'un microscopique paysage flamand.[102] Jusqu'ici aucune allusion mariale directe, mais celle-ci est clairement insinuée dans le même tableau de Van Eyck, par la présence simultanée de la Vierge avec l'Enfant au panneau central, et, sur les volets, par celles de la Toison de Gédéon, de la Verge d'Aaron et de la Porte d'Ezéchiel. On ne tardera pas d'ailleurs à franchir le pas décisif, comme on peut le voir dans le tableau célèbre de Nicolas Froment, à la cathédrale d'Aix-en-Provence (1475), où la Vierge avec l'Enfant trône au centre de l'arbre mystique, tandis que l'image du Père, planant dans la nuée, escorté par les anges, nous apparaît comme l'écho d'un état antérieur que nous a fait connaître le tableau flamand.[103] Le pinceau habile de Nicolas Froment a donné ici au thème du Buisson ardent sa forme la plus complète et la plus parfaite. Mais ce sera en Occident son chant du cygne.

Cette rapide esquisse permet d'entrevoir les courants qui président au développement historique de notre sujet. Une fois encore, ce sont les textes qui prennent les devants, et la nouvelle exégèse paraît bien établie à Byzance au VIIe siècle, sinon même dès le VIe. L'art continuera toutefois pendant longtemps encore à s'attacher uniquement à l'aspect historique du récit de l'Exode. Tel il nous apparaît dans les plus anciens monuments: à Rome (Ste-Marie-Majeure, Ste-Sabine), à Ravenne (St-Vital), dans le Cosmas Indicopleustès du Vatican. Cependant, on l'a vu, l'interprétation mariale commence à filtrer dans l'art dès le XIe siècle, bien discrète au demeurant, avec le manuscrit de Smyrne. L'art occidental, de son côte, accentue la tendance, sans toutefois modifier l'image biblique elle-même, par le simple rapprochement, dès le XIIIe siècle, avec des représentations ou des figures de Marie (Annonciation ou Nativité, Toison de Gédéon ou Verge d'Aaron), et surtout au XIVe siècle, sous l'influence de la littérature typologique. En même temps, la Théotokos apparaît à la même époque — pour la première fois, semble-t-il — à l'Athos et en Serbie, dans le buisson lui-même. Le triptyque de Van Eyck est un témoin de la transition entre ce qu'on pourrait appeler le stade biblique et le stade christologique. Enfin, au cours de la seconde moitié du XVe siècle, l'évolution semble avoir atteint son point extrême, et la Vierge avec l'Enfant triomphe désormais définitivement, en Occident comme en Orient, au sein des flammes symboliquement mystérieuses du buisson de l'Horeb. Ainsi donc, — accord assez rare pour mériter d'être souligné quand il s'agit d'art médiéval — l'Orient et l'Occident se rencontrent dans une même interprétation doctrinale et dans une même traduction imagée d'un thème biblique. A cette symbolisme iconographique l'Orient demeurera longtemps fidèle, ainsi qu'en témoigne, à côté de beau-

coup d'autres monuments artistiques, la peinture de notre manuscrit. En revanche, en Occident, le thème marial du Buisson ardent ne tardera pas à disparaître. Victime des idées nouvelles, il succombera comme tant d'autres sous les coups de la révolution artistique du XVIe siècle qui balaiera une grande partie de l'héritage iconographique médiéval.

F. Ἐπὶ σοὶ χαίρει (f. 52v)

Alors que le mégalynaire de la liturgie de s. Jean Chrysostome n'offrait guère prise à une illustration imagée, celui de s. Basile, en revanche, est à l'origine d'un des thèmes les plus heureux du répertoire iconographique byzantin.[104] Désigné par ses premiers mots: Ἐπὶ σοὶ χαίρει, le texte, composé par s. Jean Damascène et utilisé comme mégalynaire dans la liturgie basilienne, chante la gloire de Marie, centre de la création, des anges et des hommes. En elle se réjouit toute créature, en elle, temple et paradis, les symboles deviennent réalités. Son sein virginal est devenu le trône de Celui que les cieux ne peuvent contenir . . . „En toi, ô toute bénie, la création entière se réjouit. Gloire à toi!"[105]

On a fait observer plus haut, à propos du thème du Buisson ardent, comment l'art byzantin s'était enrichi, à partir du XIVe siècle, de concepts nouveaux, d'un caractère nettement théologique, contrastant ainsi avec l'aspect narratif qu'avait revêtu jusqu'alors l'art chrétien d'Orient. Il semble que ce soient les sujets d'inspiration liturgique — et en premier lieu l'Acathiste, qui apparaît dès le milieu du XIVe siècle en Macédoine, au monastère de Marko (1345) — qui ont frayé les voies à cette direction nouvelle. Le thème de l'Ἐπὶ σοὶ χαίρει apparaîtra bientôt à son tour, et la plus ancienne interprétation artistique, au moins en Russie, semble être la peinture qui décore l'église du monastère de Thérapon (1500).[106]

La datation précise de ce dernier monument le rend doublement précieux, car elle nous révèle quels étaient les éléments constitutifs du nouveau thème iconographique à une époque qui devait sans doute correspondre à celle de son stade primitif. Nous y voyons Marie avec l'Enfant trônant au centre d'un médaillon, entourés d'une cour d'esprits angéliques. Derrière la Théotokos, une église à coupoles (le temple dont parle le texte) se détache sur un fond lumineux semé d'arbres, figurant le Paradis. Au pied du trône de Marie, s. Jean Damascène, reconnaissable à son turban blanc, est agenouillé, portant un phylactère où devaient se lire à l'origine les premiers mots de son poème. De part et d'autre, au registre inférieur, sont rangés des groupes d'élus. Le sujet est clair, et l'artiste a suivi de près le texte poétique. Dans la suite, la composition se chargera de plus en plus de personnages et de signification. On fera intervenir le Soleil et la Lune; la Jérusalem céleste, enfermée dans une enceinte crénelée (Apoc. 21, 12 sq.), s'emplira d'animaux et d'oiseaux,

et, mêlés à ce décor de Paradis terréstre, nous verrons apparaître Abraham et les patriarches avec les âmes des justes, le Précurseur, et jusqu'au Bon larron chargé de sa croix. C'est sous cette dernière forme, de caractère eschatologique, bien éloignée de la pensée de s. Jean Damascène, que le Guide du peintre décrira la scène au XVIIe siècle, sans oublier l'inscription reproduisant le texte du mégalynaire.[107] On a fait remarquer très justement l'étroite parenté iconographique entre le thème de l'Ἐπὶ σοὶ d'une part, et de l'autre ceux de la Toussaint byzantine (οἱ ἅγιοι πάντες) et du Πᾶσα πνοή illustrant les Psaumes 148 et 150, en honneur aux XVIIe et XVIIIe siècles.[108] Il fallait peu de chose en effet pour transformer en une illustration du poème du mélode damasquin la scène de glorification de Jésus au milieu des Élus. On observera d'ailleurs que Denys de Fourna s'exprime, en décrivant les deux scènes, en termes presque analogues.[109] D'autre part, à la suite de cette confusion des thèmes, des éléments iconographiques, de caractère nettement eschatologique, ainsi qu'il a été dit plus haut, — on y introduira même le ciel apocalyptique roulé par deux anges — pénètrent à leur tour dans la composition de l'Ἐπὶ σοὶ, en obscurcissant le sens et en compromettant la sereine majesté telle qu'elle nous apparaît dans la fresque de Thérapon. Il y a dans le développement historique de ce thème un curieux exemple de cette contamination iconographique, si fréquente par ailleurs, et dont l'étude s'affirme ici pleine d'intérêt.

Le thème de l'Ἐπὶ σοὶ, à l'égal de celui du Buisson ardent, connaîtra en Orient une faveur soutenue.[110] On le rencontre, quelques années après Thérapon, à l'Athos, dans une fresque de Molivoklisia (1536),[111] et, cinquante ans plus tard, brodé sur un ἐπιμανίκιον d'Iviron (1586), où la présence du Prodrome trahit une infiltration de caractère eschatologique.[112] Il apparaît dans la première moitié du XVIe siècle en Roumanie,[113] et, au siècle suivant, dans une icone grecque de Lavra (1620),[114] et dans d'autres icones, grecques et russes.[115] A la fin du XVIIe siècle (1694), l'Ἐπὶ σοὶ forme le sujet d'une composition grandiose décorant la calote de l'abside de l'église Saint-Jean Baptiste de Jaroslavl.[116] La peinture de notre manuscrit se situe donc ainsi au terme d'une longue évolution, et on conçoit aisément que les éléments s'en soient considérablement appauvris. Au surplus, les exigences artistiques d'une composition destinée à s'insérer dans un texte manuscrit devaient forcément limiter les ressources d'invention de l'artiste. Cependant la peinture garde ici les traits essentiels de sa physionomie iconographique, que les textes qui l'accompagnent se chargent d'ailleurs de confirmer (fig. 9).

Figure centrale de la composition, Marie est assise en majesté, portant sur ses genoux comme sur un trône — τὴν γὰρ σὴν μήτραν θρόνον ἐποίησε — son divin Fils qui, ici encore, fait le geste habituel de bénir des deux mains. Elle est vêtue d'une tunique bleu foncé et d'un maphorion violet étoilé de

points d'or, la tête ceinte de la couronne royale. Ses pieds, chaussés de rouge, posent sur un escabeau vert rehaussé d'une frise rouge et blanc. Elle siège sur un large trône d'argent, à haut dossier, dont les extrémités se relèvent en volute baroque, comme dans l'image de la Trinité. Jésus, habillé d'une tunique blanche et drapé dans un manteau d'or rehaussé de vert sombre, se détache sur un triple nimbe — vert, bleu ou or — posé alternativement en carré et en losange. Deux anges sur les côtes — tunique vert foncé et ailes de même, avec striures d'or — soutiennent le trône, tandis que deux autres, au-dessus de celui-ci, complètent la cour angélique. Tout autour du groupe central moutonnent jusqu'au sommet de la composition une suite de nimbes, or ou argent, dont on ne distingue que les segments supérieurs filetés de rose. De cette assemblée d'élus, quelques personnages émergent. A gauche, deux hommes, couronnés et nimbés. On pense tout naturellement à David et Salomon, dont la présence accompagne obligatoirement la scène de la Descente aux Limbes. Mais on la voit aussi ailleurs, comme par exemple dans une étoffe brodée de Poutna (fin XVe siècle), où les deux mêmes personnages apparaissent à l'arrière-plan d'une Annonciation.[117] On ne voit pas très bien d'ailleurs quel autre couple de saints rois pourrait être ici reproduit. Faisant pendant à David et Salomon, trois hiérarques, vêtus du sakkos et de l'omophorion. Ici encore le chiffre paraît fournir, pour un hiératikon, une indication suffisante pour permettre d'avancer, sans trop grand risque d'erreur, les noms des auteurs traditionnels des liturgies byzantines. Au surplus, Basile, au centre, est reconnaissable à sa longue barbe, châtain foncé. Chrysostome, le premier comme il se doit, ne correspond pas strictement au type consacré, car il porte, contrairement à la tradition codifiée par Denys de Fourna,[118] une longue barbe en pointe. Au registre supérieur, émergeant de la foule des nimbes, deux bustes se dressent, ici encore des souverains, mais cette fois un homme et une femme. Couronnés et nimbés, chacun d'eux déploie un phylactère. Sur celui du roi, on lit: Ἄκουσον θύγατερ καὶ ἴδε καὶ (Ps. 44, 11). Le texte du phylactère de la reine ne se laisse pas lire aisément. On peut y déchiffrer ces mots: ...μέγα .. θύγατερ .... Il me paraît certain que l'artiste a voulu représenter ici Constantin et Hélène. Enfin, dans le bas de la composition, apparaissent deux personnages, non plus nimbés cette fois, et dont les cheveux portés longs indiquent suffisamment le caractère ecclésiastique. Pas d'insigne épiscopal, il ne s'agit donc pas de l'évêque qui commanda le manuscrit. L'hypothèse qui me semble la plus plausible incline à reconnaître ici la double image du scribe (le moine Kallinikos) et du peintre (sans doute son confrère dans le même monastère).[119] On notera l'habileté avec laquelle le peintre a substitué ces deux „portraits" aux images des mélodes — s. Jean Damascène et parfois s. Cosmas de Maïouma[120] — fréquemment présents

dans des compositions similaires. Mais ici le déploiement du phylactère de l'écrivain est remplacé par le geste d'adoration du témoin de la théophanie, comme dans l'image du Buisson ardent, et cette variante originale, justifiée pleinement par la nature même de l'ouvrage, achève de donner à la composition du peintre la saveur d'une interprétation très personnelle. L'ensemble de la scène est contenu dans l'enceinte, pourvue de trois portes, de la Jérusalem céleste, tandis que le texte du mégalynaire a été partiellement transcrit dans deux médaillons décoratifs dont la silhouette évoque celle des astres eschatologiques: + Ἐπὶ σοὶ χαίρει και (sic) χαριτομένοι (sic) πᾶσα οι (sic) κτίσης (sic).

A vrai dire, cette épigraphe était à peine nécessaire pour un oeil averti, car il est aisé de remarquer que notre peinture s'adapte étroitement au texte du mégalynaire. Entourée des esprits angéliques et des élus, trônant avec son Fils au centre de la Jérusalem céleste, mystiquement emmuraillée, Marie est vraiment, comme le chante le texte liturgique, un „temple sanctifié de qui Dieu a pris chair et dont le sein est devenu son trône". C'est vraiment „toute la création, les choeurs des anges et le genre humain" qui se réjouissent en elle. Ainsi donc ce thème de l'Ἐπὶ σοὶ, si particulier à l'Orient byzantin et que l'Occident n'a jamais connu, a conservé ici encore, sous le pinceau de notre peintre, l'essentiel de ses éléments constitutifs: la Vierge en majesté avec l'Enfant, les choeurs angéliques, l'assemblée des élus. A l'exception de l'enceinte de la Jérusalem céleste, tous les éléments de caractère eschatologique ont disparu: les patriarches, le Bon larron, le pourpris du Paradis. En revanche l'artiste a introduit très heureusement deux innovations inspirées par la nature même de son travail: les trois hiérarques, auteurs des liturgies, et l'image conjuguée du scribe et du peintre. De son côté, la valeur artistique de l'exécution picturale, tout en étant médiocre, n'est cependant pas sans mérite. Contrastant avec la composition flamboyante du Buisson ardent, où l'artiste a fait rutiler le rouge et l'or, ici sa palette s'est tenue dans une gamme de valeurs froides où dominent les tons assourdis du vert, du bleu et de l'argent. Ce double mérite — iconographique et pictural — révèle une fois de plus une réelle sensibilité artistique en même temps que la souplesse d'un talent dans l'adaptation d'un thème traditionnel aux exigences particulières de la décoration d'un manuscrit.

G. Les Diptyques (ff. 22^r et 53^r)

La composition prend place après la double image de Marie que nous venons d'étudier. Elle se présente sous une forme à peu près identique pour chacune des deux liturgies proprement dites. Dans la marge supérieure du folio se déroule un „rotulus", où des Saints apparaissent en buste. On aper-

çoit d'abord le Précurseur, représenté ailé, conformément à la traditionnelle application donnée par l'iconographie byzantine à la prophétie de Malachie.[121] Viennent ensuite deux ou trois groupes de Saints offrant en raccourci et comme par manière de synthèse le tableau de la diversité dans la hiérarchie céleste. Dans la liturgie chrysostomienne, Jean-Baptiste fait le geste de l'allocution, tandis que sa main gauche tient une haste crucifère et un court phylactère avec le mot traditionnel: Μετανοεῖτε.[122] Deux groupes de Saints le suivent: d'abord trois apôtres en tête desquels il est aisé de reconnaître Pierre, encore que, en dépit d'une tradition iconographique universelle, il ne tienne aucune clef à la main. Sa droite ébauche le geste de l'allocution, tandis que la main gauche recouverte du pallium, tient un rouleau déployé, dont on reparlera plus loin. Le second apôtre ne saurait évidemment être que Paul. Mais l'absence inattendue de la calvitie traditionnelle, de même qu'au f. 53r, a rendu son type iconographique assez méconnaissable. Derrière ce groupe des apôtres se profilent d'autres visages, en premier lieu les hiérarques[123]: trois évêques, le troisième à peine discernable, que les barbes — longue pour le premier, courte pour le deuxième — permettent peut-être d'identifier. Ici encore, il est tout naturel de penser aux auteurs de nos liturgies. Le trait caractéristique de la barbe appuiera cette lecture, mais il est assez curieux de voir qu'une distraction du peintre a permis à s. Basile de prendre le pas sur s. Jean Chrysostome.

La peinture basilienne (f. 53r) offre une double variante (fig. 10). Alors que dans l'image précédente le Prodrome déployait un phylactère, ici il tient dans la main gauche un plat ovale assez profond, qui prend un peu l'aspect d'un berceau, où repose l'ἀμνός divin que désigne la dextre de Jean, illustrant ainsi sa phrase célèbre: ἴδε ὁ ἀμνός τοῦ Θεοῦ (Jn. 1, 36).[124] Nous retrouverons cette image de l'ἀμνός fréquemment répétée dans les initiales. L'autre variante iconographique est celle de la présence d'un groupe de deux Saints militaires, faisant suite à ceux des apôtres et des hiérarques (chacun de ces deux groupes étant réduits ici à deux personnages), et reconnaissables à la cuirasse apparaissant sous la chlamyde. Le premier des martyrs est censé représenter s. Georges,[125] l'autre n'est pas identifiable. Il convient de noter que le texte des diptyques ne fait aucune allusion aux Saints évêques ou martyrs. Il se contente d'évoquer la mémoire de la Mère de Dieu, du Précurseur, des apôtres (ceux-ci seulement dans la liturgie chrysostomienne), du Saint dont on célèbre la fête, et de tous les Saints.[126] La présence des évêques et des martyrs constitue donc une manière de commentaire iconographique non officiel du texte liturgique. Au-dessus de la peinture du texte chrysostomien, on lit cette légende, écrite à l'encre rouge dans la marge supérieure: ὁ ἅγιος Ἰω(άννης), ὁ πρόδρομος, + χορός ἀποστόλλων (sic), + χορός ἱεραρχῶν καὶ πάντων τῶν ἁγίων.

Cette galerie de Saints illustrant les diptyques est représentée, ainsi qu'on l'a dit plus haut, sur un „rotulus" que déploie dans la liturgie de s. Basile une Main divine auréolée de rayons lumineux, se dégageant de la nuée céleste, mais remplacée dans la première liturgie par le buste du Père bénissant. On a vu que s. Pierre tient entr'ouvert devant lui un rouleau semblable, mais non déployé,[127] tandis que s. Paul porte un codex. Cette différence a-t-elle valeur de symbole? Dans certaines images de la Trinité, l'Ancien des jours tient également dans la main gauche un rouleau entr'ouvert de cette manière.[128] Ce détail ne suggérerait-il pas l'idée, dans la pensée des iconographes, d'un certain parallélisme entre le Père, source et principe des autres Personnes divines, et Pierre, chef du Collège apostolique? Ou n'a-t-il que la valeur d'une simple variante décorative? En ce qui concerne la représentation du „rotulus" lui-même, je serais assez porté à y voir le souvenir de l'εἰλητάριον que déroulait jadis le diacre assistant le prêtre dans la célébration de la liturgie,[129] et dont le geste serait rappelé ici par la présence de la Main divine. La Bibliothèque Nationale[130] et le Musée byzantin d'Athènes[131] possèdent tous deux de précieux témoins de cette antique tradition liturgique. On rapprochera utilement de celle-ci l'usage des rouleaux d'Exultet dans la liturgie romaine du Samedi-Saint, dont certains exemplaires — provenant tous de l'Italie méridionale, byzantine ou normande — font actuellement l'orgueil de plusieurs musées et bibliothèques d'Europe.[132]

III. Les Initiales

On peut considérer les initiales d'un manuscrit sous un triple aspect: soit que d'abord, serrant de près l'écriture, elles relèvent de la calligraphie, sinon même de la paléographie, plutôt que de l'ornementation, soit qu'au contraire elles servent d'appui à un décor strictement ornemental, soit qu'enfin elles prêtent leurs formes à une peinture animée, de caractère plus ou moins narratif, et dans ces deux derniers cas, les formes originelles s'altéreront plus ou moins, sans souci des exigences de la paléographie primitive, au simple gré du caprice de l'artiste. Ces diverses formes semblent caractériser dans leurs grandes lignes les stades successifs de l'évolution de l'initiale, laquelle, d'abord simplement calligraphique, deviendra assez vite décorative, pour aboutir enfin à l'initiale historiée qui réalise la synthèse entre l'„histoire" et le décor. Il convient cependant d'ajouter que l'Orient a ignoré la dernière phase de cette évolution, laquelle ne vaut que pour l'Occident. Cette règle, générale jusqu'ici, ne souffre qu'un très petit nombre d'exceptions, parmi lesquelles le Pontifical du Gennadion est sans doute la plus représentative.[133] De là l'intérêt considérable que présentent nos initiales historiées. Ajoutons toutefois que ce terme est susceptible de plus

d'une signification. Pour nous en tenir au caractère euchologique d'un manuscrit comme celui-ci, il s'appliquera à toute lettre capitale comportant un ou plusieurs personnages disposés par le peintre de manière à illustrer soit un enseignement dogmatique, soit une doctrine ou une action liturgiques. Il y a lieu toutefois de noter que les frontières entre initiale historiée et initiale décorative ne sont pas toujours également nettes. Seul le „contexte" peut les préciser. De là nos deux groupes d'images: théologiques et liturgiques. Ces dernières peuvent être, soit strictement liturgiques, c'est-à-dire offrir des représentations directes d'actions liturgiques (c'est le cas, par exemple,pour le geste de l'imposition des mains dans les chirotonies), soit de caractère mixte, à la fois théologique et liturgique (telle l'illustration de la doctrine grecque de l'épiclèse). Ces dernières seront toutefois rattachées ici au groupe liturgique, en raison de la nature du texte qu'elles commentent. Rappelons enfin le caractère aniconique de la Liturgie des Présanctifiés. Cette remarque vaut également pour les initiales: elles sont toutes de caractère exclusivement ornemental.

A. Initiales théologiques

On a déjà fait observer précédemment que, dans un certain nombre de peintures, la composition avait été conçue par l'artiste de manière à se prolonger dans une initiale. C'était le cas pour certaines images de la Trinité, pour celle du Buisson ardent, et pour des Théophanies. Il ne sera question ici que des initiales indépendantes. A l'exception de deux images représentant le Père avec l'Emmanuel, les initiales de caractère exclusivement théologique sont toutes théophaniques, tantôt trinitaires, tantôt unipersonnelles.

1. Théophanies trinitaires. Elles décorent presque exclusivement le texte chrysostomien (ff. 14^r, 16^v, 18^r, 18^v, 41^v). Une fois de plus, l'artiste a su varier habilement ses compositions, non seulement dans leur partie décorative, mais aussi dans leur aspect iconographique, en faisant appel aux solutions suggérées par le caractère littéraire propre au manuscrit (fig. 11). Si le Père garde nécessairement les traits habituels de l'Ancien des Jours (barbe et cheveux blancs), s'il est difficile (en dehors d'une scène de Pentecôte) de représenter l'Esprit-Saint autrement que sous la forme de la colombe, en revanche le Christ s'offre à nous dans une savante alternance, tantôt sous son aspect humain, tantôt sous sa figure eucharistique. On le verra ici adulte (f. 14^r), là en Emmanuel, jeune et imberbe (f. 18^r), ou bien encore évoqué par les espèces sacramentelles: calice à la coupe intérieure rouge (ff. 16^v, 18^r, 18^v, 41^v) qu'accompagne parfois l'image de l'Amnos (on parlera plus loin du thème du „melismos") étendu sur le plat (f. 41^v). Partout, sauf dans l'initiale (f. 18^v) consacrée à l'ecphonèse de l'ἐπινίκιος ὕμνος (image qui

sera étudiée également avec les initiales liturgiques), l'évêque est présent, émergeant du buste, ou parfois seulement de la tête, dans le décor de feuillage stylisé de l'initiale, étendant les mains vers la Trinité dans un geste d'adoration et de prière.

2. Théophanies unipersonnelles. Elles représentent tantôt le Père (ff. 13^r, 24^r, 38^r), tantôt le Fils (ff. 10^r, 25^r, et, au f. 35^v dans une gloire baroque de rayons flamboyants), apparaissant comme dans les images précédentes à l'évêque en prière (fig. 12). Il faut signaler en particulier une théophanie du Père surgissant dans un élégant décor de pampres et de raisins (f. 24^r). Il tient dans la main gauche le disque solaire, et bénit de la main droite. Dans le bas de l'initiale, un petit autel drapé, posé sur un pied central, porte le calice et le plat liturgique avec l'Amnos sur lequel veille un séraphin.

3. Le Père et l'Emmanuel. Deux images (ff. 39^r et 44^r), également basiliennes. Dans la première, le Père, ayant devant lui l'Emmanuel bénissant des deux mains, fait lui-même le geste de bénédiction de la main droite, tandis que la gauche tient un livre ouvert avec ces mots (à l'encre rouge): + οὗτός ἐστι ὁ υἱός μου ὁ ἀγαπιτός (sic).[134] Au f. 44^r le Père est représenté dans une attitude inattendue: il tient entre ses bras, assis sur ses genoux, le jeune Emmanuel qu'il serre tendrement contre sa poitrine. A ses pieds, un livre ouvert porte ces mots (écrits cette fois d'une encre noire): + ὁ πατὴρ φιλλοί (sic) τὸν υἱὸν κ(αὶ) πάντα δύκνυσι (sic) αὐτῷ αὐτὸς ποιῃ... (Jn. 5, 20) (fig. 13). Ces deux compositions, la seconde surtout, sont plutôt insolites. Une broderie d'ἐπιμανίκιον à Iviron (1586) nous offre déjà cette image singulière du Fils reposant sur le sein du Père.[135] Cependant nous la rencontrons à la fin du XIVe siècle dans le Psautier serbe de Munich[136] et déjà dans un manuscrit grec de Vienne du XIIe siècle.[137] Mais, à la différence de la broderie d' Iviron et des deux manuscrits cités, où l'Emmanuel est simplement assis sur les genoux de la première Personne divine, la seconde initiale d'Athènes propose une variante inattendue, et unique semble-t-il, où l'on voit le Père presser contre sa poitrine son Fils avec tendresse. Il y a là comme un accent humain, oserait-on dire, qui contraste étrangement avec l'esprit de l'iconographie byzantine traditionnelle. Cette image de l'Emmanuel reposant sur le sein du Père semble avoir été particulièrement en faveur dans l'art russe du XVIIe siècle, où nous la verrons même fusionner avec le thème du Melismos.[138] Nouveau témoignage d'une influence occidentale dans l'art byzantin tardif, nos deux images sont donc à joindre aux exemples cités par G. Millet. La composition et l'exécution artistiques de l'initiale du f. 44^r témoignent d'une rare élégance. Deux serpents au corps squameux vert, cerclé d'un ruban rouge et vert doublé d'un large encadrement ovale, ont les extrémités terminées en gueule de dragon dardant une langue de feu. L'initiale est coiffée d'une couronne surmontée de la croix. Les couleurs (bleu, rouge, vert),

exécutées dans une gamme sombre, se marient dans une chaude harmonie à laquelle l'emploi judicieux de l'or et de l'argent confère une richesse singulière. C'est assurément une des très belles initiales du manuscrit.

B. Initiales liturgiques

1. La „Divine Liturgie". La thème de la „Divine Liturgie", cher à l'art byzantin et l'un des plus constants dans la décoration des églises,[139] est toujours centré autour du rite de la Grande Entrée, avec son cortège d'anges portant les différents instruments liturgiques, quittant le sanctuaire puis y faisant retour, et la double représentation du Christ en grand-prêtre. On retrouve cette image célèbre dans tous les pays de rit byzantin, en Grèce,[140] dans les régions balkaniques et slaves.[141] Un tel sujet était tout indiqué pour prendre place dans un hiératikon, mais il est évident que le caractère propre à cette illustration devait forcer le peintre à réduire considérablement son sujet (fig. 14). L'artiste a donc supprimé le cortège angélique, et s'est vu du même coup contraint de modifier le sens de sa composition (f. 39v). Ici la procession a pris fin, et le Christ est représenté debout devant l'autel, procédant à la célébration de la liturgie céleste.[142] Couronné, il est revêtu des habits épiscopaux (IC XC K(ύριος) ΜΕΓΑC ΑΡΧΙΕΡΕΥC),[143] bénissant de la main droite, la gauche tenant l'évangile ouvert avec ces mots: ὁ τρόγων (sic) μου τὴν σάρκα (Jn. 6, 56). Devant lui sont posés sur l'autel l'Amnos et le calice. Dans un petit médaillon ovale qui prolonge la majuscule historiée — toujours le même parti décoratif — l'évêque, que bénit la Main divine, lève les yeux vers cette théophanie céleste. G. Millet a fait observer justement le lien étroit qui unit l'art religieux et les spéculations théologiques du moyen âge byzantin dans ses deux principales manifestations, l'architecture et l'iconographie. Les gestes sacrés qui s'accomplissent dans l'église ne sont qu'une figure de la liturgie qui se célèbre là-haut, et l'église elle-même une image affaiblie et lointaine du temple céleste. Ce symbolisme doctrinal trouve dans la décoration de nos initiales liturgiques une confirmation singulièrement évocatrice.

2. L',,Hymne triomphale". L'anaphore byzantine est précédée par une solennelle ecphonèse chantée par le célébrant: τὸν ἐπινίκιον ὕμνον ᾄδοντα, βοῶντα, κεκραγότα καὶ λέγοντα,[144] auquel fait suite le cantique céleste de la vision d'Isaïe: ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος Κύριος Σαβαώθ... (Is. 6, 2—5).[145] L'illustration de ce texte est à peu près identique pour chacune des deux liturgies (ff. 18v et 45v). Dans la haste verticale de l'initiale T se détache le buste de l'Emmanuel, bénissant des deux mains et encadré par les quatre animaux symboliques. L'artiste a complété la première lettre avec une image trinitaire: la tête du Père couronne l'initiale, tandis que l'Emmanuel est entouré par la colombe divine et le calice eucharistique. L'autre lettrine propose une

variante: le calice a disparu et la colombe a pris la place du Père (fig. 15). Mais un élément commun subsiste: la présence des quatre animaux évangéliques, dont le peintre a su varier la désignation, ici (f. 18v) par le sigle nominal des évangélistes, là (f. 45v) par les quatre participes de l'ecphonèse, considérés depuis longtemps comme une sorte de noms propres: ᾄδ(οντ)α, βοῶντα, κ(ε)κρα(γότα), λέγοντα.[146] Un passage interpolé du Pseudo-Germain nous en donne la signification symbolique: ᾄδοντα ἐστιν ὁ ἀετός· βοῶντα ἐστιν ὁ βοῦς· κεκραγότα, ὁ λέων· καὶ λέγοντα, ἄνθρωπος.[147] Seulement, soit distraction, soit probablement ignorance, notre peintre a interverti l'ordre, prêtant au lion le participe de l'homme et réciproquement. Le P. de Jerphanion a fait remarquer que l'emploi des quatre participes pour désigner les animaux apocalyptiques est rare en dehors du cycle archaïque des peintures cappadociennes. Il signale un manuscrit de Vatopédi (Ms 735), du XIIIe siècle, et trois épitaphios: deux en Roumanie (datés de 1437 et 1490) et un troisième à Dionysiou (1545). Cette liste doit être complétée avec une peinture de Lavra (1535).[147bis] L'initiale de notre manuscrit constitue donc un témoignage intéressant et encore ignoré — intéressant surtout en raison de sa date tardive — à joindre aux rares exemples non-cappadociens connus à ce jour.

3. L'Epiclèse. Deux images (ff. 20v et 51v) illustrent la formule épiclétique, traditionnelle dans les liturgies orientales: Μεταβαλὼν τῷ Πνεύματί σου τῷ ἁγίῳ.[148] Le rôle de l'Esprit-Saint — capital pour la théologie byzantine — dans la consécration des espèces eucharistiques est affirmé dans deux initiales: celle du f. 20v, où la colombe divine descend sur l'Amnos (fig. 16), celle du f. 51v, où le décorateur se contente de la poser simplement sur l'initiale de la formule consécratoire.

4. Le „Melismos". Nul ne s'étonnera de l'abondance de cette image — une bonne quinzaine d'exemplaires — dans un manuscrit des liturgies byzantines. Le terme de μελισμός, synonyme de la „fractio panis" occidentale, rappelle le geste rituel précédant la communion eucharistique par lequel le prêtre rompt le pain consacré: Μελίζεται καὶ διαμερίζεται ὁ Ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ, ὁ Υἱὸς τοῦ Πατρός....[149] Ce thème iconographique est aussi fréquent, sinon peut-être même davantage, dans l'art byzantin que celui de la Divine Liturgie.[150] Dans son état actuel, il paraît s'être constitué au XIVe siècle, mais c'est aux XIe ou XIIe que ses antécédents nous permettent de remonter. A cette époque on trouve dans des églises bulgares et serbes l'image de l'autel portant le plat et le calice eucharistiques, entouré d'un ou de deux évêques, auteurs des liturgies.[151] Il ne manquera à cette représentation que l'Enfant pour constituer définitivement le sujet. On note sa présence, peut-être pour la première fois, dans la célèbre patène de Xeropotamou (Athos),[152] que Kondakov croit pouvoir dater du XIIe siècle,[153] ce qui ferait d'elle la plus ancienne représentation connue. Quoiqu'il en soit, il est certain que ce

thème iconographique a reçu définitivement droit de cité dans l'art byzantin à partir du XIVe siècle, autre manifestation de ce courant théologique dans l'art signalé plus haut à propos du Buisson ardent. Désormais on le rencontrera partout: à Mistra,[154] à l'Athos,[155], dans la région de Trébizonde,[156] en Roumanie,[157] en Bulgarie,[158] en Serbie,[159] sur un ἀήρ du Musée Benaki d'Athènes[160] et jusque sur des icones.[161] Quelquefois même l'Enfant sera étendu directement sur l'autel, allant dans certaines peintures jusqu'à faire place au Christ mort,[162] et cette évolution, avec la présence des anges porteurs de rhipidia, rendra ce thème très proche maintenant de celui de l'Epitaphios.[163]

La composition, désormais définitivement acquise, est extrêmement simple: l'Enfant divin est représenté couché de tout son long dans le plat liturgique, tantôt nu, tantôt recouvert d'un drap brodé, et faisant le geste de bénir.[164] Malgré l'uniformité d'une composition devant nécessairement engendrer une certaine monotonie, notre peintre a su la traiter avec toute la variété et la souplesse de son talent. Très souvent l'image semble n'offrir qu'un caractère purement décoratif (ff. 50ʳ, 51ᵛ, 67ʳ), mais ailleurs sa signification liturgique s'enrichit de la présence, ici de la colombe, là du calice (dont la coupe intérieure, symboliquement rouge, trahit la présence du vin consacré), ou encore des deux à la fois (ff. 20ᵛ, 41ᵛ, 50ᵛ, 59ʳ, 61ᵛ). L'image enfin prend un aspect liturgique plus accentué encore avec la présence de l'autel sur lequel est posé le calice à côté du plat, et qu'accompagne tantôt la colombe (f. 20ʳ), tantôt — ainsi qu'on l'a vu pour la théophanie du Père — un hexaptéryge (f. 24ʳ). Nous retrouverons enfin l'image liturgique de l'Amnos à l'intérieur d'une des initiales de la chirotonie sacerdotale (f. 97ᵛ), et qui sera décrite plus loin.

Très proche du thème du Melismos, et presque aussi fréquente que lui, apparaît l'image du Sauveur — rarement jeune, et presque toujours adulte — dont le buste surgit de la coupe du calice. Notre manuscrit nous en offre plusieurs représentations (ff. 5ʳ, 14ᵛ, 21ʳ, 30ʳ, 63ʳ). Dans la première de celles-ci (fig. 17), l'artiste a tenté de fusionner la double image de la patène et du calice en faisant se dresser le Christ dans le plat, ce dernier soutenu par un décor de feuillages et de fruits qui se développe en partant du calice. Ailleurs (f. 21ʳ) le Christ, émergeant de la coupe eucharistique, se croise — autre geste liturgique — les bras sur la poitrine, tandis que deux anges-diacres l'encadrent. L'image la plus originale et la plus belle de ce groupe est celle du f. 14ᵛ qui accompagne la prière Οὐδεὶς ἄξιος du Cheroubikon[165] (fig. 18). Dans un large médaillon ovale, l'évêque, représenté en pied,[166] ouvre les bras dans un geste d'admiration devant l'image de l'Emmanuel, bénissant, émergeant du calice et portant l'Evangile ouvert avec ce texte déjà rencontré: ὁ τρόγων (sic) μου τὸν (sic) σάρκα. Cette image est fréquente dans l'art byzantin tardif.

Cependant, sans doute parce qu'elle ne se rattache pas directement à l'action de la liturgie, elle semble avoir été réservée presque exclusivement au décor du mobilier ou des vêtements sacrés.[167]

5. P e t i t e E n t r é e e t R e n v o i d e s c a t é c h u m è n e s. Si nous passons maintenant aux initiales historiées de caractère exclusivement liturgique, celles-ci ont été ramenées judicieusement à quatre moments essentiels: la Petite Entrée et le Renvoi des catéchumènes, pour le diacre, la Consécration et la Communion pour l'évêque. La Petite Entrée (ἡ μικρὰ εἴσοδος) — procession qui s'organise avec l'évangile, distincte de la Grande Entrée (ἡ μεγάλη εἴσοδος), où l'on porte solennellement à l'autel les „dons" ou espèces eucharistiques — marque le moment le plus important de cette partie de la Liturgie appelée vulgairement Messe des Catéchumènes. Dans la Liturgie pontificale, contrairement à la célébration courante, les prêtres concélébrants font partie du cortège, accueilli par l'évêque au seuil de la Porte royale. Dans nos deux initiales (ff. 8ᵛ et 33ᵛ) (fig. 19), le cortège est réduit à un minimum de participants: le prêtre concélébrant, faisant le geste de bénédiction, et les deux diacres qui le précèdent, et dont le premier porte l'évangile, tandis que le second tient entre les doigts, d'un geste rituel, l'extrémité de son orarion timbre du mot ἅγιος.[168] On remarquera que l'artiste, en représentant les diacres sous une forme angélique, n'a fait qu'interpréter, une fois encore, le texte de la liturgie.[169]

Le Renvoi des catéchumènes est représenté de même par deux images (ff. 12ᵛ et 38ʳ). Ici encore les diacres ont la même attitude de l'orarion tenu entre les doigts. La première initiale représente de même un ange-diacre, nimbé d'argent, mais dans l'autre — on est tenté de penser à une distraction du peintre, à moins qu'il ne s'agisse d'un souci de variété — le symbolisme a disparu et le ministre sacré n'est plus qu'un diacre ordinaire.

6. C o n s é c r a t i o n e t C o m m u n i o n. Ces deux moments essentiels de la Liturgie, le second particulièrement, devaient nécessairement fournir à notre peintre l'occasion d'un intéressant commentaire imagé. Celui-ci se limite presque exclusivement — peut-être la fatigue du décorateur y est-elle pour quelque chose — à la liturgie chrysostomienne. Nous rencontrons dans cette dernière (f. 19ᵛ) deux images pour les paroles sacramentelles proférées sur les espèces eucharistiques: Λάβετε, φάγετε ... Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες ....[170] Une fois encore, et toujours dans cet esprit symbolique du thème de la Divine Liturgie évoqué déjà à deux reprises, c'est le Christ qui est le célébrant et qui prononce les paroles sacrées. Ici il tient en main le pain eucharistique marqué du sigle traditionnel IC|XC / NI|KA, là on voit la Colombe descendre sur le calice que le Christ bénit. Au-dessus de chaque initiale, un séraphin rappelle par sa présence le symbolisme des rhipidia agités

à ce moment par le diacre. Dans le texte basilien, la décoration est d'une sobriété extrême, et n'offre qu'un mince intérêt (f. 49v): un avant-bras, se dégageant du contour feuillagé de la lettre, porte le calice sur lequel une main — le peintre a maladroitement dessiné la gauche — fait le geste de bénédiction. L'artiste s'est révélé ici tout-à-fait inférieur à sa tâche dans une initiale qui fait plutôt figure de simple décor.

Il a pris heureusement sa revanche dans deux magnifiques lettrines de la liturgie chrysostomienne (ff. 26r et 26v) qui illustrent la prière de la communion: Πρόσχες Κύριε ... et celle de l'action de grâces: Εὐχαριστοῦμεν σοι Δέσποτα ....[171] Une fois encore nous retrouvons un commentaire qui s'inspire du thème de la Divine Liturgie, avec l'apparition du Christ représenté comme le pontife célébrant les mystères. Dans la première image (fig. 20), il tend à l'évêque la coupe du vin consacré, enveloppé d'un voile de soie rouge, conformément à la rubrique, tandis que la main gauche — maladresse qui se répète — fait le geste de bénédiction. La seconde initiale (fig. 21) reproduit, mais toujours au bénéfice du Christ, le geste du calice — ici le voile de soie est vert — avec lequel le prêtre bénit les fidèles avant de le rapporter à la prothèse. Il faut admirer une fois de plus la surprenante faculté d'invention de notre peintre qui a su traduire avec un accent très personnel un geste liturgique devenu banal, en l'interprétant à la lumière d'un symbolisme profondément théologique. Ce sont là deux créations tout-à-fait originales et sans doute uniques dans l'histoire de la miniature byzantine, et l'élégance décorative du cadre extérieur, achevant de les mettre singulièrement en valeur, nous invite à les ranger parmi les plus belles réussites artistiques du manuscrit.

7. Les Chirotonies. Comme c'est généralement le cas pour tous les manuscrits du même genre, le Pontifical du Gennadion se termine avec le rituel des ordinations. Textes monotones, s'il en fut, pour un décorateur, puisque, du point de vue plastique, ils se réduisent essentiellement au geste uniforme de l'imposition des mains. L'artiste a su néanmoins s'en tirer fort habilement et racheter ce manque de variété par la richesse et l'abondance du décor. Les cinq chirotonies (lecteur, sous-diacre, diacre, prêtre, évêque) comportent six initiales historiées (dont deux pour le prêtre). La première (f. 86v) est d'une sobriété extrême, comme il se doit: l'évêque pose simplement la main sur la tête du jeune lecteur. Le sous-diacre a droit à une image plus étoffée (f. 88r): le Christ apparaît dans la nuée, tendant à l'évêque ordinant le vêtement liturgique. Nouvelle alternance décorative avec l'initiale du diacre (f. 92v), composée plus sobrement: simple imposition des mains et apparition de la Main divine. Avec l'ordination du diacre, le clerc pour la première fois porte la barbe, et sur son épaule est jeté l'ὡράριον, vêtement distinctif de sa charge. Le texte de l'ordination sacerdotale comporte une double illustration. Dans la première (f. 96r), l'évêque passe à l'ordonné

le phélonion que la Main divine — comme pour le sous-diacre — semble apporter du ciel, tandis que la colombe se dresse au sommet de l'initiale. La seconde composition (f. 97v) est particulièrement originale (fig. 22). L'évêque consécrateur tient d'une main le calice rempli de vin, de l'autre le plat avec l'Amnos qu'il pose sur la tête du prêtre. Scène à la fois liturgique et théophanique — d'une théophanie trinitaire — car on voit, dominant la composition, le Père apparaître, un livre ouvert à la main droite et portant ces mots: + ἰδοὺ δέδωκας (sic) τὴν ἐξουσίαν (Lc. 10, 19), la gauche (sic) bénissant la scène de la chirotonie — geste malhabile déjà rencontré — tandis que de sa bouche sort un souffle de feu sur lequel se détache la Colombe qui descend sur l'Amnos. On voit la richesse théologique d'un tel ensemble: la Trinité entière, l'origine du Saint-Esprit procédant du Père, suivant la théologie byzantine, la doctrine consécratoire de l'epiclèse, la réalité eucharistique du Verbe incarné, la grandeur du sacerdoce chrétien. De son côté l'habileté qui a présidé à la composition artistique et à son exécution va de pair avec l'ampleur de son contenu doctrinal. Le peintre a su disposer dans un équilibre parfait les différents acteurs de la scène dans le cadre étroit d'une initiale à laquelle la richesse du décor confère une séduction pleine de charme. Une fois de plus notre artiste a su donner ici toute la mesure de son talent qui est très grand. Enfin, avec la chirotonie de l'évêque (f. 102v), nous retrouvons une dernière fois cette loi de l'alternance: richesse et sobriété, si fréquente dans la manuscrit. Il n'y a plus ici qu'une simple imposition des mains, avec l'évangile posé sur la tête du nouvel évêque, dans un décor de colombes et de nuées en volutes d'où s'échappent trois rayons d'or.

C. Initiales décoratives

Un dernier mot, sur les initiales simplement ornementales. Soit que le décor se réduise à une élégante stylisation de feuillages ou de lignes, soit même qu'il comporte la présence de personnages, elle ne sont là que pour le plaisir exclusif des yeux. Souvent, en effet, ces initiales accueillent des figures, généralement de Personnes divines: ici le Père (ff. 8r et 72r: dans la première lettre, il tient dans la main gauche le globe de feu du soleil), là le Fils (ff. 31v et 100v), ou encore la colombe du Saint-Esprit (ff. 23r, 38r, 39v, 61v, 72r, 100v). Ailleurs, des esprits célestes: des séraphins (ff. 13v, 20r, 23r, 57r), ou même un simple ange (ff. 12v et 37v). Ce sera encore une main tenant une croix de bénédiction (ff. 25v et 78v) ou bien un petit édicule en forme de naos (f. 53v), à l'intérieur duquel on aperçoit un livre doré, à tranche rouge, censé représenter l'évangile posé sur l'autel, par quoi l'artiste a voulu illustrer la demande adressée au Seigneur de se souvenir τῆς ἁγίας σου καθολικῆς καὶ ἀποστολικῆς ἐκκλησίας.[172] On voit par ce seul détail à quel point l'artiste s'est ingénié à rendre le texte évocateur.

Tout cela est évidemment décoration pure, et sans la moindre — ou presque — intention de narrer ou d'instruire. La richesse de notre manuscrit est, à ce point de vue, surprenante. On y relève plus de 60 initiales exclusivement ornementales, et, dans l'ensemble, leur valeur artistique est tout-à-fait remarquable. Si les grandes compositions peintes semées dans le texte témoignent quelquefois dans le dessin d'une certaine inhabileté, en revanche le décorateur est partout de premier ordre. Certaines de ces initiales ornementales trahissent sans aucun doute l'influence de modèles occidentaux. Il semble même qu'on puisse déceler en plus d'un cas, dans la stylisation des feuillages et surtout le recours au bestiaire, comme un écho de la miniature romane du XIIe siècle (ff. 7^r, 7^v, 8^v, 11^r, 28^r, 32^v, 33^r, 37^r), au point d'éprouver parfois jusqu'à l'impression d'une copie directe[173] (fig. 23 et 24). Nous sommes loin ici du modeste décor zoomorphique de l'art byzantin du moyen âge.[174] Au surplus, l'idée seule de l'initiale historiée, ainsi qu'on l'a dit plus haut, trahit nettement sa provenance occidentale. Mais, quoiqu'il en soit de cette influence, un trait commun rapproche nos initiales. C'est une suite élégante d'arabesques pleines de fantaisie, une délicate broderie de feuillages, abritant le plus souvent des scènes ou des personnages, et où le tracé de la lettre majuscule et la variété du décor s'allient à la richesse de la couleur, à l'éclat de l'or et de l'argent, pour composer une ornementation d'une rare somptuosité.

* * *

Avec ses portraits-frontispice, ses compositions peintes dispersées dans le texte, ses quelque cent initiales, historiées ou simplement décoratives, l'archihieratikon d'Athènes se présente donc à nous comme un manuscrit d'une importance considérable, sinon même exceptionnelle, du double point de vue iconographique et artistique. Nul ne saurait en effet, me semble-t-il, demeurer indifférent devant l'ampleur de cette illustration et l'habileté avec laquelle l'artiste a su rehausser par le dessin et la couleur un ouvrage plutôt rebelle au commentaire imagé, en faisant adroitement appel à quelques grands thèmes de l'art chrétien — Sainte Trinité, Vision apocalyptique des vingt-quatre vieillards, théologie mariale, célébration de la Divine Liturgie — et surtout en les adaptant au caractère même du manuscrit. Parmi ces peintures, celles concernant l'action liturgique méritent particulièrement notre attention, étant donné l'extrême rareté, dans l'art byzantin, de ce genre de composition.[175] Le mérite artistique de l'ouvrage ne s'impose pas moins. S'inspirant de toute évidence de modèles occidentaux, notre peintre a découvert, par un recours presque incessant à l'initiale historiée, le plus élégant des partis décoratifs. Bien plus, en élargissant le rôle de celle-ci dans l'ornementation d'une page, il a su innover de la manière la plus heureuse. On sait que l'art byzantin, demeuré fidèle sur ce point à

l'esthétique de l'antiquité, continuait de distinguer soigneusement la calligraphie de la peinture, reléguant celle-ci dans les bandeaux ou en-têtes de livres ou chapitres, ne laissant à l'initiale qu'un rôle presque exclusivement décoratif. Notre peintre a voulu rompre ce divorce en associant délicatement la peinture à l'initiale, faisant de celle-ci le prolongement de celle-là. C'est le cas pour un grand nombre de compositions: la Trinité, l'Apocalypse, le Buisson ardent, certaines Théophanies. Il en résulte un équilibre très heureux, et, à ce point de vue, certaines mises en page — je pense particulièrement au Buisson ardent — font s'harmoniser dans un accord parfait la grande peinture, l'initiale et l'écriture. Si la technique de l'artiste, son dessin surtout, trahit plus d'une fois quelque gaucherie et n'est pas à la hauteur de son inspiration, en revanche son sens de la décoration est d'une sûreté remarquable, jamais en défaut. Notre artiste est un décorateur-né.

Nous sommes donc, avec le Pontifical du Gennadion, en présence d'un manuscrit de grand luxe. L'évêque qui fit exécuter un parail ouvrage ne pouvait être qu'un prélat fastueux, ami de l'art. On doit regretter profondément l'absence de tout indice susceptible de nous éclairer sur son identité. Il semble en tout cas certain qu'il devait vivre au XVIIe siècle, date probable qui paraît convenir au manuscrit et que lui assigne le rédacteur de la notice du Gennadion. Cette datation peut s'appuyer sur un double élément: paléographique — le type d'une écriture archaïsante et artificielle, propre à l'époque[176] — et artistique — le style un peu massif des peintures et la présence de certains éléments décoratifs, de caractère nettement baroque (trône, calice, mître épiscopale). Les fers de la reliure — que l'on a des raisons de soupçonner postérieure à l'exécution du manuscrit[177] — avec le médaillon ovale au centre des plats et les écoinçons d'angle sinueux, de même que les roses en arabesque, relèvent de l'art turc.[178] D'autre part la présence d'un décor de tulipes au ciborium du portrait-frontispice de s. Jean Chrysostome se retrouve fréquemment dans les soieries et les céramiques des XVIe—XVIIe siècles de l'art anatolien.[179] On ne peut manquer non plus d'être frappé par l'aspect décoratif de cette même image-frontispice, évocateur des somptueux cuirs repoussés, d'une richesse un peu lourde, qui font l'ornement des palais damasquins et alépins des XVIIe—XVIIIe siècles.

Peut-être enfin faut-il penser encore à une influence arménienne, suggérée d'ailleurs par le même rédacteur de la notice du manuscrit. De part et d'autre, c'est la même opulence, un peu massive, des feuillages, et le même recours, pour les frontispices, à cet arc polylobé, commun avec l'art arabe, mais coiffé ici de coupoles byzantines.[180] Cette probable influence arménienne trouve une certaine confirmation dans quelques pièces intéressantes du Musée Benaki. C'est tout d'abord un tissu de soie du XVIe siècle, sorti des ateliers si actifs de Brousse.[181] On y voit, toujours dans le décor traditionnel

de tulipes, mais complété ici par un semis de croix, une Vierge en majesté avec l'Enfant entre deux anges adorants, et accompagné — ceci est important — d'inscriptions arméniennes. C'est encore un évangéliaire arménien (avec inscriptions arménienne et grecques) et un rideau d'iconostase (avec inscription arménienne).[182] Ces deux objets appartenaient à une communauté grecque arménophone d'Asie-Mineure,[183] et sont entrés au musée à la suite du transfert des populations grecques de ces régions (1922).

Il y a dans cet ensemble de faits une certaine convergence d'indices qui ne doit pas nous laisser indifférents, et qui pourrait se répéter ici, me semble-t-il, dans une assez large mesure: un type de reliure dont le dessin et le décor reflètent l'art turc du moment; un emploi de la tulipe, propre à l'art ornemental d'Anatolie aux XVIe—XVIIe siècles; un certain style décoratif qui ne paraît pas sans analogie avec celui des manuscrits arméniens; l'existence enfin d'un art chrétien d'Anatolie où se manifeste la double influence grecque et arménienne (ainsi qu'on l'a vu dans les exemples cités, et qu'il serait sans doute aisé de multiplier), témoignage de la vitalité de ces communautés helléniques disséminées dans ces régions lointaines et subissant la double emprise — artistique et linguistique — du milieu turc [184] et arménien, venu se superposer à leurs origines ethniques nationales. Si les considérations qui précèdent sont jugées dignes d'être retenues, c'est peut-être dans cette direction qu'il conviendrait de rechercher l'origine et la provenance de notre manuscrit.[185] Mais quelle que soit la solution apportée à ce problème artistique, un fait demeure acquis: le Pontifical du Gennadion — monument important de la peinture byzantine au XVIIe siècle — est un manuscrit qui à des titres divers — richesse de son illustration iconographique, variété et originalité de sa décoration artistique — s'impose à l'attention des archéologues, des liturgistes et des historiens de l'art.

[1] Offert en 1947 à la Bibliothèque par Mme Stathatos. Le manuscrit n'est pas signalé dans Trempelas, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας, Athènes, 1935, ni dans M. Richard, *Rapport sur une Mission d'études en Grèce* (29 août-29 septembre 1951), in *Bullet. d'information de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*, I, 1952, pp. 55.

[2] Le texte proprement dit (prières du célébrant, litanies — partiellement transcrites — et formules du diacre) est écrit à l'encre noire, les ecphonèses et les rubriques à l'encre rouge. Quelques titres à l'encre d'or: p. ex. ἐκφώνησις, ὁ διάκονος.

[3] Passim: v. p. ex. ff. 6^{r}, 14^{v}, 17^{r}, 18^{r}, etc. En tout une quinzaine de mentions. Au f. 20^{v} il est question des concélébrants de l'évêque: ὁ ἀρχιερεύς, οἱ ἱερεῖς καὶ ὁ διάκονος. Par contre, le ὁ ἱερεὺς du f. 19^{v} semble une distraction du copiste. La liturgie des Présanctifiés n'étant généralement pas célébrée pontificalement, il n'est question là que du ἱερεὺς (v. p. ex. ff. 68^{v}, 69^{r}, 69^{v}, 70^{r}, etc.); mais dans les éditions imprimées que j'ai pu consulter de l'archihieratikon (Venise 1778, Constantinople 1820) la rubrique fait toujours mention de l'évêque.

[4] Pour ne parler que des initiales, on relève treize images de l'évêque dans la liturgie de s. J. Chr., six dans celle de s. B., et six dans le rituel des chirotonies. Une seule image épiscopale, de caractère exclusivement décoratif, apparaît en marge du texte, indépendante de toute initiale (f. 15^{v}).

[5] Le nom du copiste est écrit à l'encre d'or et inséré chaque fois aux diptyques des défunts, suivant l'usage. Il est suivi des sigles $^{K}{}_{\chi}$ τ γ ou 3 τ γ qu'il faut lire: καὶ τῶν γονέων ou γεννητόρων. Je dois cette lecture à l'amabilité de M. Kournoutos, conservateur du département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale d'Athènes. Voir une formule analogue dans les Mss 816 (1638) (ff. 24^{r} et 66^{r}) et 836 (f. 27^{r}), également du XVIIe siècle, de la même Bibliothèque.

[6] Le couteau du relieur a rogné en effet quelques marges et entamé légèrement certaines peintures (ff. 14^{v}, 18^{v}, 27^{v}, 31^{r}). Mais le dégât est minime.

[7] Quelques légères craquelures et écaillures aux marges où les doigts ont tourné les feuillets. L'argent s'est faiblement oxydé. En quelques endroits, certains détails n'ont pas reçu leur achèvement (ff. 4^{v}, 31^{r}, 46^{r}, 66^{v}).

[8] L'éloignement des bibliothèques d'Europe où je me suis trouvé momentanément ne m'a pas permis de donner à mon commentaire tout le développement qu'on eût pu souhaiter, certains ouvrages importants m'étant demeurés inaccessibles. Je m'en excuse. — Je me fais un devoir et un plaisir de remercier ici les personnalités scientifiques qui m'ont procuré de très utiles renseignements, notamment MM. les prof. Bonis et Trempelas, de l'Université d'Athènes, Kournoutos, déjà cité, ainsi que le R. P. Salaville, sans oublier M. Topping, directeur de la Bibliothèque Gennadion, dont l'obligeance et la courtoisie ont grandement facilité mon travail.

[9] Seuls les premiers ont reçu un léger pointillé noir. Ici, comme en quelques autres endroits, la décoration est demeurée inachevée.

[10] Guide du Peintre de Denys de Fourna, éd. Papadopoulos-Kérameus, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, Saint-Pétersbourg, 1909, p. 154: Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, νέος ὀλιγογένης, λέγει· Ὁ Θεὸς, ὁ Θεὸς ἡμῶν, ὁ τὸν οὐράνιον ἄρτον. Éd. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne* . . . Paris, 1845, p. 316.

[11] Ce détail décoratif se rencontre déjà sur des monuments fort anciens Cf. Braun, *Die liturgische Gewandung*, Freiburg i. Br., 1907, p. 304.

[12] Maladroitement représenté, il est accroché directement sur le sakkos, alors qu'il doit être attaché à la ceinture et apparaître au dehors par la fente latérale du vêtement.

[13] v. le texte cité plus haut (n. 10).

[14] Ceux qui déparent l'image de s. Grégoire paraissent l'œuvre postérieure d'un méchant barbouilleur.

[15] Brightman, *Liturgies Eastern and Western*. I. *Eastern Liturgies*, Oxford, 1896, p. 318 (dans notre Ms f. 40^{r}). Le livre de s. Grégoire, autre indice d'inachèvement, n'a jamais reçu d'inscription.

[16] Papadoupoulos-Kérameus, *o. c.* p. 154: Ὁ ἅγιος Βασίλειος μιξαιπόλιος, μακρὰν ἔχων τὴν γενειάδα, ὀφρύδια καμαρωτά, λέγει εἰς χαρτί· Οὐδεὶς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων ταῖς σαρκικαῖς ἐπιθυμίαις. Éd. Didron, *o. c.*, p. 316. — Aucune mention chez Denys de Fourna de l'auteur des présanctifiés.

[17] L'ouvrage fondamental en la matière est celui du P. Braun, cité plus haut. Voir également dans Cabrol & Leclercq, *Dictionn. d'arch. chrét. et de lit.* l'art. (insuffisant) *Vêtement* dans le fasc. CLXXV (1952) c. 3004—3005.

[18] Braun, *o. c.* p. 237.

[19] Ebersolt, *Les Arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923, pp. 120—121. Braun, *o. c.* p. 305.

[20] Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, pl. 110, 1.

[21] Petkovič, *La Peinture serbe du moyen âge*. II, Beograd, 1934, pl. XLIX et LIII.

[22] Moscou, Galerie Tretjakov. Cf. Schweinfurth, *Geschichte der Russischen Malerei im Mittelalter*, Haag, 1930, pl. VIII (p. 464).

[23] Braun, *o. c.* p. 303.

[24] Ib. p. 303, fig. 141. Gluck, *Die christliche Kunst des Ostens*, Berlin, 1923, fig. 95 (où l'on notera — fig. 94 — que s. Athanase, dans le même baptistère de Venise, porte le πολυσταύριον) date la mosaïque du XIVe siècle.

[25] Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1947, pl. LIII (Chilandar, XVe siècle?), LXXXIII, 1 (Stavronikita). On remarquera qu'à la fin du XIVe siècle le même S. figure encore en phélonion sur un rideau d'iconostase (pl. CLIX = Chilandar, 1399).

[26] Tafrali, *Le Trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna*, Paris, 1925, pl. L, n⁰ 98 (épitrachilion de 1469). Mais le n⁰ 99 (même pl.) nous fait voir encore les quatre hiérarques (Chrysostome, Basile, Grégoire et Athanase) en phélonion. En revanche, dans un épitrachilion de la 2e moitié du XVe siècle également (n⁰ 100), ils portent tous le sakkos. Voir également (pl. LI) les n°s 103: 4 évêques, en phélonion; 104 (XVIe s.): 10 évêques, les deux premiers (Chrysostome et Basile) seuls en sakkos. Dans un autre épitrachilion de Poutna (Millet, *o. c.* pl. CVI, 1), le Christ est représenté en sakkos entre Chrysostome et Basile, vêtus de même.

[27] Wulff & Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Hellerau (1925), p. 175, fig. 75. S. Athanase est rarement représenté, je pense, en sakkos. On le voit toujours en phélonion, de même que s. Cyrille d'Alexandrie. Cf. Kondakov, *The Russian Icon*, Prague, 1928, t. II, pl. 46.

[28] Chadzikakis, Μουσεῖον Μπενάκη. Ἐκκλησιαστικὰ κεντήματα, Athènes, 1953, n⁰ 18, pl. Γ, n⁰ 2.

[29] Braun, *o. c.* p. 303, fig. 141.

[30] Musée de Novgorod, XVe s. (cf. Alpatov et Brunov, *Geschichte der altrussischen Kunst*, Augsburg, 1932, fig. 267); Moscou, Galerie Tretjakov, XVIe s. (cf. Kondakov, *o. c.* t. I, pl. LII).

[31] Chadzidakis, *o. c.* n⁰ 56, pl. ΚΣΤ.

[32] Kondakov, *o. c.* t. I, pl. LVII (image de s. Alexis de Moscou † 1378. Le siège de Moscou devint patriarcal en 1589) et pl. XLVIII (nom effacé). Voir une icone de s. Alexis (XVIe—XVIIe s.) dans Schweinfurth, *o. c.* fig. 145 (p. 352) ou dans Alpatov et Brunov, *o. c.* fig. 318. Ces derniers AA. attribuent au XVe s., mais cette datation est peut-être discutable, une icone représentant en sakkos un autre métropolite moscovite, s. Théognostos (fig. 253).

[33] Petkovič, *o. c.* t. I, pl. 64b et 65a (l'archevêque Daniel est représenté en sakkos, alors que, à côté de lui, s. Nicolas figure en phélonion, conformément à la tradition); t. II, pl. LXXXVI (l'archevêque Nicodème).

[34] Id., t. II, pl. CXXVI (l'archevêque Nicolas). A l'instar de la hiérarchie ecclésiastique, les despotes serbes et leurs épouses usurperont à leur tour le sakkos impérial. Cf. Ebersolt, *o. c.* p. 124.

[35] Henry, *Les Eglises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, pl. XLVI (le métropolite Grégoire, 1547).

[36] Grabar, *La Peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pp. 279—280.

[37] Deux représentations de Nicée: Lavra, 1512 (Millet, *Monuments de l'Athos*. I. *Les Peintures*, Paris, 1927, pl. 140, 2) et Dochiariou, 1568 (*ib.* pl. 239, 3).

[38] Gluck, *o. c.* fig. 112.

[39] Stefanescu, *L'Evolution de la Peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie*, Paris, 1928, pl. LXX, 1—2.

[40] *Ib.* pl. LXXXI, 1—2.

[41] Id., *La Peinture religieuse en Valachie et Transylvanie*, Paris, 1930, pl. 16.

[42] Concile de Nicée (325), éd. Papadopoulos-Kerameus, p. 171: ... καὶ ὁ ἅγιος Κωνσταντῖνος καθήμενος μέσον ἐπὶ θρόνου, καὶ ἀπὸ τὰ δύο του μέρη καθήμενοι μὲ ἀρχιερατικὴν στολὴν οὗτοι οἱ ἅγιοι ἀρχιερεῖς· Σίλβεστρος πάπας Ῥώμης, Ἀλέξανδρος πατριάρχης Ἀλεξανδρέιας ... (éd. Didron, p. 345). — Concile de Constantinople (553), éd. Papadopoulos-Kerameus, p. 172: ... καὶ ὁ βασιλεὺς, καθήμενος εἰς θρόνον, καὶ ἀπὸ τὰ δύο του μέρη καθήμενοι ὁ ἅγιος Βιγίλιος πάπας Ῥώμης, Εὐτύχιος Κωσταντινουπόλεως, καὶ ἄλλοι ἀρχιερεῖς καὶ πατέρες... (éd. Didron, p. 350). Ces représentations conciliaires tardives n'offrent évidemment qu'un caractère purement symbolique, car les papes ne furent jamais personnellement présents aux sept synodes oecuméniques, convoqués et présidés par l'autorité impériale, mais seulement par leurs légats. Encore faut-il faire exception pour le Ve concile (Constantinople 553), réuni par Justinien malgré l'opposition formelle du pape Vigile. Quand on sait les pressions et les violences de tous genres auxquelles celui-ci fut soumis (cf. Fliche & Martin, *Histoire de l'Eglise*, t. IV, Paris, 1937, pp. 472—477; Duchesne, *L'Eglise au VIe siècle*, Paris, 1925, pp. 209 sq.); il y a quelque ironie à évoquer aux côtés du basileus une présence que l'ignorance peut seule expliquer. Il est vrai que Vigile se rallia au concile quelques mois après sa clôture. Dans les monastères athonites du XVIIe siècle, on n'avait évidemment plus qu'une très faible idée des querelles théologiques du VIe. (Denys de Fourna ne connaît plus le nom de l'empereur qui a préside le concile de 553). La présence du „pape de Rome" dans la représentation des conciles oecuméniques, désormais dépourvue de toute signification historique, n'était plus qu'un cliché obligé du répertoire iconographique. Quant au nombre et à la hiérarchie protocolaire des grands patriarcats, on sait que c'est là un phénomène historique dont les germes, déposés dans le célèbre c. 3 du concile de 381, ne se développèrent qu'au cours du Ve siècle.

[43] Athènes, B. N. Ms 775 (1581) (cf. Sakkelion, Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς ἐθνικῆς βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος, Athènes, 1892, p. 140; Delatte, *Les Manuscrits à peintures et à ornements des bibliothèques d'Athènes*, Liège-Paris, 1926, p. 67).

[44] Bucarest, Musée d'Art religieux. Cf. Brătulescu, *Miniaturi și Manuscrise din Museul de artă religioasă*, Bucuresti, 1939, n⁰ 4 (1631), pl. XII, XIV et XV; Athènes, B. N. Ms 774 (XVIIIe s.) (Cf. Sakellion, *o. c.* p. 139; Delatte, *o. c.* p. 70): Grégoire en sakkos, Basile en phélonion, Chrysostome manque; Athènes, Bibl. Gennadion, Ms 22.1 (fin XVIIIe s.).

[45] Athènes, B. N. Ms 836 (XVIIe s.) (Cf. Sakkelion, *o. c.* p. 151; Delatte, *o. c.* p. 69); Bucarest, Musée d'art rel., n⁰ 6 (probabl. aussi du XVIIe s.) Brătulescu, *o. c.*, pl. XXI—XXIII. — Au sujet de l'auteur de la liturgie des Présanctifiés il est permis de se demander si la personnalité du pape de Rome, qualifié traditionnellement de διάλογος, ne s'est pas graduellement estompée au bénéfice de l'évêque de Nazianze, le θεολόγος, dont l'image est si fréquente dans la peinture monumentale byzantine. Il n'est pas impossible que, la séparation définitive d'avec Rome y aidant, le fait pour les deux Grégoire d'avoir également occupé un siège patriarcal — l'ancienne et la „nouvelle Rome" — ait favorisé cette confusion. D'autre part, il n'est pas indifférent de remarquer que l'Eglise grecque fête le 30 janvier le groupe des „trois hiérarques", c. à d. Chrysostome, Basile et Grégoire, précisément les auteurs des deux premières liturgies et le Père qu'on aura sur le tard confondu avec l'auteur traditionnel des Présanctifiés. Je vois un témoignage curieux et révélateur de cette confusion dans Brătulescu, lequel, à propos de l'auteur de la troisième liturgie, parle du „Teologul" (pp. 51—52). Il est probable qu'il faut expliquer

de la même manière la présence d'une peinture représentant Grégoire le Théologien dans un manuscrit de la Liturgie des XVe—XVIe s., au patriarcat grec de Jérusalem (fonds Saint-Sabas, Ms 382). (Cf. Kenneth W. Clark, *Checklist of Manuscripts in the Libraries of the Greek and Armenian Patriarchates in Jerusalem*, Washington, 1953, p. 28). Le fait que cette peinture se situe au f. 74ᵛ semble bien confirmer qu'il s'agit d'une image-frontispice de la Liturgie des Présanctifiés.

[46] Il est curieux d'observer ce qui paraît être une règle iconographique ancienne dans certaines éditions imprimées du hiératikon, où s. J. Chrys. est le seul à porter le sakkos: ainsi les éd. de Venise (1778) et Constantinople (1820). Dans cette dernière, le premier portrait-frontispice fait défaut, mais il est certain que s. J. Chr. devait porter le sakkos. Ici, comme dans l'éd. de 1778, les deux autres hiérarques sont en phélonion.

[47] Je me propose de traiter ultérieurement le problème de l'initiale historiée.

[48] L'image du Christ en vêtements pontificaux est extrêmement fréquente, comme on sait, dans l'art byzantin à partir du XVIe siècle, surtout dans le thème de la Déisis et de la ,,Divine Liturgie''. Il en sera question plus loin.

[49] Ceci est un trait caractéristique de notre Ms. Tous les personnages représentés — qu'il s'agisse des Personnes divines, des anges ou des membres de la hiérarchie cléricale (évêque, prêtre, diacre, sous-diacre, lecteur) — portent indistinctement les cheveux de cette manière qui est propre au monde ecclésiastique byzantin.

[50] Le texte exact dans *Mth.* 25, 34: Δεῦτε οἱ εὐλογημένοι τοῦ πατρός μου, κληρονομήσατε τὴν ἡτοιμασμένην ὑμῖν βασιλεῖαν ἀπὸ καταβολῆς κόσμου.

[51] Cf. Grabar, *o. c.* p. 227. L'étude de ce thème a fait l'objet de nombreux travaux qui me sont momentanément inaccessibles.

[52] ,,. . . et in essentia unitas et in majestate adoretur aequalitas . . .'' ainsi que s'exprime une préface de la liturgie romaine.

[53] *Is.* 6, 1—3.

[54] Voir dans Xyngopoulos, *Une icone byzantine à Thessalonique, Cahiers archéologiques* III (1946) 114—128, une intéressante peinture du XIVe siècle qui nous offrirait, au sentiment de son éditeur, l'exemple d'une composition empruntée à une décoration d'une abside de prothèse s'inspirant du rite de la προσκομιδή.

[55] On sait que le τρισάγιον doit être nettement distingué de l'ἐπινίκιος ὕμνος. Celui-ci, qui correspond au triple *Sanctus* des liturgies latines, est illustré dans deux initiales (ff. 18ᵛ et 45ᵛ). Il en sera question plus loin.

[56] Ce geste de la bénédiction se retrouve tout au long du Ms pour chacune des deux premières Personnes de la Trinité, chaque fois qu'elles ont les deux mains libres. On a fait remarquer très justement que c'est là un geste liturgique de l'évêque (Cf. Mme Georgievskij-Družinin, art. cité plus loin, p. 127). De fait, dans les liturgies pontificales de rite byzantin, le hiérarque bénit l'assistance avec le δικήριον et le τρικήριον. Il faut remarquer cependant que, contrairement à l'affirmation de Mme G., cette image de la double bénédiction est assez fréquente dans l'art byzantin. En dehors de notre manuscrit (ff. 18ᵛ, 30ʳ, 39ʳ, 45ᵛ, 63ʳ), on la rencontre dans des icones (Kondakov, *o. c.* t. I, pl. LVIII; t. II, pl. 101), des broderies (Millet, *Broderies*, . . pl. CLIX: rideau d'iconostase (1399) à Chilandari) et tissus liturgiques (Tafrali, *o. c.* pl. LIX—LX: phélonion (1614); Musée Bénaki d'Athènes, des tissus de Brousse, du XVIe siècle. Cf. *Guide du Musée* (Athènes, 1936), nᵒˢ 828, 836 et 843 pp. 130 et 131).

[56 bis] *Jn.* 1, 33: . . . ὁ πέμψας με βαπτίζειν ἐν ὕδατι, ἐκεῖνός μοι εἶπεν· Ἐφ' ὃν ἂν ἴδῃς τὸ πνεῦμα καταβαῖνον καὶ μένον ἐπ' αὐτόν, οὗτός ἐστιν ὁ βαπτίζων ἐν πνεύματι ἁγίῳ.

[57] Noter l'alternance successive: une image avec l'évêque, une autre avec le séraphin, pour chaque liturgie.

[58] Brightman, *o. c.* p. 385. Le copiste, distrait, écrit: Μετὰ τοῦτον.

[59] *Ps.* 109, 4.

[60] Brightman, *o. c.* p. 388.

[61] Ἄξιόν ἐστιν ὡς ἀληθῶς μακαρίζειν σὲ τὴν Θεοτόκον τὴν ἀειμακάριστον καὶ παναμώμητον καὶ Μητέρα τοῦ Θεοῦ ἡμῶν. Τὴν τιμιωτέραν τῶν Χερουβίμ, καὶ ἐνδοξοτέραν ἀσυγκρίτως τῶν Σεραφίμ, τὴν ἀδιαφθόρως Θεόν Λόγον τεκοῦσαν, τὴν ὄντως Θεοτόκον σὲ μεγαλύνομεν. (Ὡρολόγιον τὸ μέγα, Athènes, 1952, p. 133.)

[62] *Ex.* 3, 2. Cf. *Act.* 7, 30—32.

[63] *Mc.* 12, 26. Cf. *Mt.* 22, 31—32; *Lc.* 20, 37.

[64] Stefanescu, *L'Illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936, p. 133.

[65] L'ouvrage de Bulgakov, *Le Buisson ardent*, tr. fr. Paris, 1927, m'est demeuré inaccessible.

[66] 1ᵉ ode: βουλὴν προαιώνιον, ἀποκαλύπτων σοι Κόρη, Γαβριὴλ ἐφέστηκε, σὲ κατασπαζόμενος καὶ φθεγγόμενος· Χαῖρε γῆ ἄσπορε· Χαῖρε βάτε ἄφλεκτε· χαῖρε βάθος δυσθεώρητον . . . (Ὡρολόγιον τὸ μέγα, éd. citée, p. 486); 2ᵉ tropaire de la 8ᵉ ode: Μωσῆς κατενόησεν ἐν βάτῳ τὸ μέγα μυστήριον τοῦ τόκου σου . . . (*ib.* p. 506).

[67] Theotokion de la 6ᵉ ode du 2ᵉ canon du jour . . .: Βάτος σε ἐν τῷ Σιναίῳ ἀφλέκτως προσομιλοῦσα τῷ πυρὶ προγράφει Μητέρα, τὴν Ἀειπάρθενον Ἀνύμφευτε Θεοτόκε Μαρία. (*Ménées*, éd. Venise, 1816, p. 11).

[68] Orthros du lundi, hirmos de la 8ᵉ ode: Τὸν ἐν Ὄρει Ἁγίῳ δοξασθέντα καὶ ἐν βάτῳ πυρὶ τὸ τῆς Παρθένου τῷ Μωϋσῇ μυστήριον γνωρίσαντα, Κύριον ὑμνεῖτε . . . (Paraklitiki, éd. Athènes, Saliveros, s. d., p. 346).

[69] Orthros du dimanche ἦχος δ', Theotokion après la 1ᵉ stichologie: Κατεπλάγη Ἰωσήφ, τὸ ὑπὲρ φύσιν θεωρῶν, καὶ ἐλάμβανεν εἰς νοῦν τὸν ἐπὶ πόκον ὑετόν, ἐν τῇ ἀσπόρῳ συλλήψει σου Θεοτόκε, βάτον ἐν πυρὶ ἀκατάφλεκτον, ῥάβδον Ἀαρὼν τὴν βλαστήσασαν . . . (*ib.* p. 150). Orthros du Dim. ἦχος πλ. α', Theotokion après la 1ᵉ stichologie: Χαῖρε ἅγιον ὄρος, καὶ Θεοβάδιστον, Χαῖρε ἔμψυχε βάτε καὶ ἀκατάφλεκτε . . . (*ib.* p. 198).

[70] Εἱρμολόγιον (éd. Eustratiadis, Chennevières-sur-Marne, 1932), n⁰ 148, pp. 105—106:

Τὴν πυρένδροσον πάλαι
κάμινον τῶν Χαλδαίων
καὶ πυράφλεκτον βάτον τὴν ἐν Σινᾷ
Θεοτόκον σε πάντες
ὕμνοις μεγαλύνομεν.

Sur s. André de Crète, on peut consulter Hauck, *Realencykl. f. Prot. Theol. u. Kirche*, 3e éd. (1896), I, 516—517; Vacant & Mangenot, *Dict. Théol. cath.* L-1909), 1182—1184; Baudrillart, De Meyer & van Cauwenbergh, *Dict. Hist. & Géogr. eccl.*, II, 1659—1661.

[71] Pitra, *Analecta sacra*, I (Paris, 1876), p. 275, 15ᵉ strophe: Ὡς ἐκ Θεοῦ προμυηθείς, * ἐκεῖνος ὁ Θεόπτης, * τὸ Θαῦμα τῆς Παρθένου * κατεῖδεν ἐν τῷ ὄρει * Μωσῆς, ὦ Ἄννα, τηλαυγῶς * ὅτι ἐθεώρει * καιομένην ἐν πυρὶ * τὴν βάτον, ὑπὲρ ἔννοιαν. * ταύτην δὲ μένουσαν ἀκατάφλεκτον . . . La pièce est reproduite dans Trempelas, Ἐκλογὴ ἑλληνικῆς ὀρθοδόξου ὑμνογραφίας, Athènes, 1949, p. 109.

[72] Krumbacher, *Gesch. d. Byz. Litt.* 2e éd. (München, 1897), pp. 671—673; Cabrol & Leclercq, *Dict. arch. chr. & lit.* I, 1, 213—216.

[73] Ἀνακρεόντεια. I. Εἰς τὸν εὐαγγελισμὸν τῆς Θεοτόκου, VV. 59—63 (PG 87, 3, 3736 C):

Ὁ Θεὸς ἦν προτυπῶν, Παρθένε, σάρκα
Βάτον οὐ καιομένην δεῖξε προφήτῃ.
Προτυπῶν Θεός γε σάρκα

Μαρίη, τεήν, ἐδείκνυ
Βάτον ἄφλογον προφήτη.

[74] Hom. in Annunt. B. M. V. (PG 10, 1176 D): Πῶς δὲ ἐνεγκεῖ Μαριὰμ τῆς θεότητος τὸ πῦρ; Ὁ θρόνος σου φλέγεται τῇ αἴγλῃ περιλαμπόμενος, καὶ δύναται σε φέρειν ἡ εὐκατάφλεκτος παρθένος; Καὶ ὁ Δεσπότης φησίν· Ναί, εἰ ἔβλαψεν τὸ πῦρ ἐν ἐρήμῳ τὴν βάτον, βλάψει πάντως καὶ Μαρίαν ἡ ἐμὴ παρουσία. Εἰ δὲ ἐκεῖνο τὸ πῦρ τὸ σκιαγραφῆσαν τὴν τοῦ θεϊκοῦ πυρὸς ἐξ οὐρανοῦ παρουσίαν, ἤρδευσεν τὴν βάτον, καὶ οὐκ ἔφλεξεν· τί ἂν εἴποις, περὶ τῆς ἀληθείας, οὐκ ἐν φλογὶ πυρὸς, ἀλλ'ἐν σχήματι ὑετοῦ καταβαινούσης; Je suis redevable de ces deux derniers textes, le second particulièrement important, à la courtoisie du Prof. Bonis.

[75] Jugie, *Les Homélies mariales attribuées à Saint Grégoire le Thaumaturge*, in *Anal. Boll.* 43 (1925) 91.

[76] Troisième antienne aux vêpres et aux laudes: *Rubum quem viderat Moyses incombustum conservatam agnovimus tuam laudabilem virginitatem, Dei Genitrix, intercede pro nobis.*

[77] Voir sur cette fête l'art. *Présentation de Jésus au Temple* in Cabrol & Leclercq, *o. c.* XIV, 2, 1722—1729. Je regrette n'avoir pu consulter E. de Moreau, *L'Orient et Rome dans la fête du 2 février* in *Nouvelle Revue théologique*, 62 (1935) 5—20.

[78] Duchesne, *Origines du culte chrétien*, 5e éd. Paris, 1920, p. 288.

[79] Wilson, *Liber sacramentorum Romanae Ecclesiae*, London, 1894, pp. 165, 169, 193 et 197 (c. dans l'art. du *Dict. arch. & lit.*, c. 1723).

[80] „. . . *constituit autem ut diebus Adnuntiationis Domini, Dormitionis et Nativitatis sanctae Dei genetricis semperque virginis Mariae, a c s a n c t i S y m e o n i s q u o d Y p a p a n t i G r e c i a p p e l l a n t, letania exeat a sancto Hadriano et ad sanctam Mariam populus occurrat.*" (*Liber Pont.*, éd. Duchesne, I, 376). On remarquera le mot „dormitio", traduction de celui de κοίμησις par lequel l'Eglise grecque désigne la fête de l'Assomption.

[81] Petit, *Euchologie latine et euchologie grecque* in *Échos d'Orient*, 4 (1900—1901), p. 4: „L'office de la Purification comme aussi celui de la Circoncision ont une couleur grecque très prononcée. La série des antiennes *O admirabile commercium*, que l'on chante aux deux fêtes n'est qu'une série de tropaires grecs". — L'antienne „O admirabile commercium" est la première d'une série de cinq antiennes, parmi lesquelles le „Rubum quem viderat . . ."

[82] Duchesne, *o. c.* p. 290.

[83] Grabar, *o. c.* p. 262.

[84] Il semble que l'Occident ait précédé l'Orient dans cette conception théologique de l'iconographie religieuse. Nous pouvons en déceler les premiers témoignages, non seulement dans l'art ottonien, mais déjà même dès l'époque carolingienne. V. là-dessus Croquison, *Une vision eschatologique in Cahiers archéol.* 4 (1949) 105—129. Tout le monde sait, depuis la publication classique de Mâle, *L'Art religieux en France au XIIIe siècle*, combien le grandiose programme iconographique des cathédrales françaises s'inspirait d'une même pensée qui mettait l'art au service de la spéculation théologique.

[85] Mouratov, *L'ancienne Peinture russe*, Prague-Rome, 1925, pp. 135 sq.

[86] Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, Leipzig, 1899, pl. XXIX. Aucune mention n'est faite de ce très important manuscrit dans Cabrol & Leclercq, *o. c.* à l'art. *Smyrne*, fasc. CLXX-CLXXI (1953) 1519 sq. Ce Ms semble avoir disparu aprés l'incendie de la ville en 1922.

[87] Son éditeur lui-même semble n'avoir pas remarqué cette variante importante. La composition de l'image smyrniote, ainsi que Strzygowski l'a fait judicieusement

observer, se retrouve dans ses grandeslignes, à la fin du XIIIe siècle, au narthex de Saint-Marc de Venise (O. Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig*. 1100—1300, Baden bei Wien (1935), fig. 50), mais sans l'image de la Théotokos. Le symbolisme byzantin demeurait encore étranger à la spiritualité de l'Occident.

[88] Millet, *Athos*, pl. 32, 1. V. texte p. 62.

[89] Petković, *o. c.* t. II; texte, p. 29, fig. 31. On remarquera que la datation de Gračanica paraît confirmer, au moins du point de vue iconographique, celle attribuée à la peinture athonite.

[90] Millet, *Athos*, pl. 121, 4.

[91] Henry, *o. c.* pl. XLIV, 2, LVI, 2 et LXVI, 2.; Stefanescu, *L'Evolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie*, Paris, 1928, pl. LII et LXXXIII, 2.

[92] Grabar, *o. c.* p. 224.

[93] Kondakov, *o. c.* t. II, pl. 102.

[94] Wulff & Alpatoff, *o. c.* fig. 100.

[95] Ces derniers objets, mis en place après la publication du catalogue (1936), figurent dans les vitrines 27 et 26 de la salle Γ.

[96] Il faut citer encore un MS du XVIe siècle, renfermant les premiers livres du Pentateuque, au couvent Sainte-Catherine du Mont-Sinaï (MS 1187), orné de très nombreuses miniatures, parmi lesquelles (f. 152v) la scène du Buisson ardent avec la Vierge à l'Enfant dans les flammes (Kenneth W. Clark, *Checklist of Manuscripts in St. Catherine's Monastery, Mount Sinai*, Washington, 1952, p. 30). Détail curieux: ce MS contient jusqu'à six représentations de l'Ange parlant du Buisson à Moïse, preuve évidente de son origine sinaïtique. — Les indications sur la valeur typologique de ce thème données par Kunstle, *Ikonographie der christlichen Kunst* (Freiburg i. Br. 1928) t. I, p. 93 sont tout-à-fait insuffisantes: il n'y est fait, par exemple, aucune allusion à l'art d'Orient.

[97] Ed. Papadopoulos-Kérameus, p. 55: Ὁ Μωϋσῆς λύων τό ὑπόδημά του καὶ τριγύρου αὐτοῦ πρόβατα καὶ ἔμπροσθέν του βάτος καιομένη, καὶ εἰς τὸ μέσον αὐτῆς ἡ Παναγία εἰς πόλον μὲ τὸ βρέφος· καὶ εἰς τὸ πλάγι αὐτῆς εἷς ἄγγελος βλέπων πρὸς τὸν Μωϋσῆν· καὶ εἰς τὸ ἄλλο μέρος τῆς βάτου πάλιν ὁ Μωϋσῆς ἱστάμενος ἔχων τὴν μίαν χεῖρα ἁπλωμένην καὶ μὲ τὴν ἄλλην βαστῶν ῥάβδον (éd. Didron, p. 94). Dans la suite des prophètes portant leur emblème symbolique, Moïse est décrit en ces termes: Ὁ Μωϋσῆς βαστῶν βάτον λέγει εἰς χαρτί· Ἐγὼ βάτον κέκληκα σε, κόρη θεοτόκε· μυστήριον γὰρ εἶδον ἐν βάτῳ ξένον. (p. 146; Didron, p. 290).

[98] Dreves & Blume, *Analecta hymnica medii aevi*, IX (1890) p. 77, n° 97, c. p. Harris, dans l'art. signalé plus loin.

[99] Vitrail à Cantorbéry (où l'Annonciation est encadrée par le Buisson ardent et la Toison de Gédéon), un autre à München-Gladbach (où le Buisson fait pendant à la Nativité). Cf. Perdrizet, *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis*, Paris, 1908, pp. 123 et 124.

[100] Vitrail à Brandebourg (Nativité entre le Buisson ardent et la Verge d'Aaron). Cf. Perdrizet, *o. c.* p. 124.

[101] Voir sur la question Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1908, pp. 240—259 et l'étude signalée de Perdrizet.

[102] Helbig & Weale, *La dernière peinture de Jean Van Eyck*, in *Revue de l'Art chrétien*, 1902, pp. 1—5 et pl. II.

[103] On lit sur le bord inférieur de l'encadrement le texte cité plus haut, emprunté à l'office romain: *Rubum quem viderat* . . . et dont la fin seule a été légèrement modifiée. La connaissance du thème du Buisson était si largement répandue dans l'esprit du temps qu'un compte du roi René d'Anjou, qui commanda le tableau, parle de „maistre Nicolas, le Paintre, qui a fait *Rubrum* (sic) *quem viderat Moyses* . . ." (Lafenestre, *Nicolas Froment*

d'Avignon in *Revue de l'Art ancien et moderne*, II (1897) p. 312). — Sur le tableau de Froment, on consultera avec grand profit le très intéressant article de Harris, *Mary in the Burning Bush. Nicolas Froment's Triptych at Aix-en-Provence* in *Journal of the Warburg Institute* I (1937—38), pp. 280—286, avec une excellent illustration. On y trouvera, du point de vue occidental, une importante documentation. Mais la connaissance des textes et monuments byzantins eût sans doute modifié quelque peu l'optique de l'A. — Je signale pour mémoire: Demonts, *Note sur l'interprétation du „Buisson ardent" de Nicolas Froment*, dans *Bulletin de la Société de l'Art français*, 1933, pp. 107—112. Le personnage se déchaussant au pied du buisson serait non point Moïse, mais Aaron. Cette opinion me paraît sans fondement. Les textes et les monuments, tant en Occident qu'en Orient, sont trop clairs pour autoriser le moindre doute à cet égard.

[104] Le problème des hymnes liturgiques, considérées comme sources d'inspiration dans les icones, a été étudié par Myslivec, *Les Hymnes considérées comme sujets d'icones*, in *Byzantinoslavica* 3 (1931) 462—496 (en tchèque, avec résumé français, 497—499).

[105] 'Επὶ σοὶ χαίρει κεχαριτωμένη, πᾶσα ἡ κτίσις, ἀγγέλων τὸ σύστημα καὶ ἀνθρώπων τὸ γένος, ἡγιασμένε ναέ, καὶ παράδεισε λογικέ, παρθενικὸν καύχημα· ἐξ ἧς Θεὸς ἐσαρκώθη, καὶ παιδίον γέγονεν, ὁ πρό αἰώνων ὑπάρχων Θεὸς ἡμῶν. Τὴν γάρ σὴν μήτραν θρόνον ἐποίησε, καὶ τὴν σὴν γαστέρα πλατυτέραν οὐρανῶν ἀπειργάσατο· 'Επὶ σοὶ χαίρει κεχαριτωμένη πᾶσα ἡ κτίσις· δόξα σοι (Παρακλήτικη, Venise, 1752, p. 339).

[106] Georgievskij-Druzinin (Mme E.), *Les Fresques du monastère de Thérapon. Etude de deux thèmes iconographiques*, in *L'Art byzantin chez les Slaves. Deuxième Recueil Uspenskij*, Paris, 1932, les pp. 122—128. Cependant Alpatov et Brunov, *Geschichte der altrussischen Kunst*, Augsburg, 1932, fig. 235, reproduisent une icone de l'école de Novgorod (Moscou, Musée historique), représentant le même sujet, et qui daterait du XVe siècle. Elle serait donc antérieure, si l'on souscrit à cette datation, à la fresque de Thérapon. Dans l'icone comme dans la fresque, un seul personnage — Jean Damascène, reconnaissable à son turban blanc — au pied du trône.

[107] Papadopoulos-Kerameus, *o. c.*, pp. 146—147; Didron, *o. c.*, pp. 292—293. On lira avec intérêt, dans l'art. cité de Mme Georgievskij-Druzinin (pp. 125—128), l'origine et le développement successif des divers éléments qui interviennent dans l'évolution du thème.

[108] Millet, *La Dalmatique du Vatican*, Paris, 1945, pp. 2—3. Le thème est traité dans une intéressante série d'icones du Musée Byzantin d'Athènes.

[109] Papadopoulos-Kerameus, *o. c.* pp. 128—129; Didron, *o. c.* pp. 234—236.

[110] Stefanescu, *L'Illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936, pp. 183—184.

[111] Millet, *Athos*, pl. 157, 4.

[112] Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1947, pl. CXXVIII, 2 et p. 63.

[113] Stefanescu, *Peint. relig. Bukovine et Moldavie*, pl. XLV, 2; LIX, 4; Id., *Peint. relig. Buk. et Mold. Nouvelles Recherches*, Paris, 1929, pl. 25; 40, 1 et p. 61; Id., *Contribution à l'étude des peintures murales valaques*, Paris, 1938, pl. VII, 1. L'Auteur semble voir dans cette dernière fresque (p. 36) la traduction du mégalynaire chrysostomien, mais le texte qui l'accompagne indique clairement qu'il s'agit de celui de s. Basile. Voir également Henry, *o. c.*, pl. LI, qui interprète la peinture qu'il cite comme une composition „à la gloire de la Vierge" (p. 259). Cette identification pourrait être avantageusement précisée, car ici encore le thème de l' 'Επὶ σοὶ est clair: la composition est du reste semblable à celle de Molivoklisia.

[114] Millet, *Dalmatique du Vatican*, pl. I, 1.

[115] Icone russe à Moscou (galerie Tretjakov) dans Kondakov, *o. c.*, pl. LXV, ou dans Alpatov et Brunov, *o. c.*, fig. 304. Ceux-ci la datent de la fin du XVIe siècle, tandis que pour Kondakov, elle serait du XVIIe. Voir une autre icone à Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum), dans Wulff et Alpatoff, *o. c.*, fig. 87 (p. 197). Dans cette dernière icone, on distingue au pied du trône le Prodrome, et, ajoutent les AA., „einen Propheten" (p. 196). Il s'agit en réalité de s. Jean Damascène, reconnaissable ici également à son turban blanc et aux premiers mots de son poème (en caractères slavons). Une composition absolument pareille se trouve à Syracuse (Musée du Palais Bellomo), au panneau central d'un triptyque. Cf. Schweinfurth, *Geschichte der Russischen Malerei im Mittelalter*, Haag, 1930, fig. 139 (p. 346). Ici de même qu'à Berlin, deux personnages: Jean Baptiste et Jean Damascène.

[116] Schweinfurth, *o. c.*, fig. 162 (p. 468); Alpatov et Brunov, *o. c.*, fig. 331.

[117] Tafrali, *o. c.*, pl. XXVII et p. 41.

[118] V. plus haut la note 10.

[119] Je crois qu'il est permis de reconnaître la présence de ces mêmes témoins dans une initiale (f. 63r) avec l'Emmanuel dans le calice qu'ils encadrent de part et d'autre, faisant le même geste de prière que dans la peinture de l' 'Επὶ σοὶ.

[120] Cf. Georgievskij, *art. c.*, p. 127 et pl. XV.

[121] *Mal.* 3, 1.

[122] *Mt.*, 3, 2; *Mc.*, 1, 15.

[123] Dans le *Guide du Peintre*, les hiérarques, dans la description du Πᾶσα πνοή et de l' 'Επὶ σοὶ χαίρει, prennent rang immédiatement après les apôtres et avant les martyrs. Le premier parmi eux est s. Jean Chrysostome. Cf. Papadopoulos-Kerameus, *o. c.*, p. 147; Didron, *o. c.*, p. 292.

[124] Phrase dont s'inspire la προσκομιδή dans le rite de l'immolation de l'agneau: Θύεται ὁ ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ, ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου, ὑπὲρ τῆς τοῦ κόσμου ζωῆς καὶ σωτηρίας. Cf. Brigthman, *o. c.*, p. 357.

[125] Dans le même passage du Guide cité plus haut, s. Georges est nommé le premier.

[126] Brigthman, *o. c.*, pp. 330—332.

[127] On peut voir une image semblable dans une fresque de l'Athos (Protaton, 1e m. XVe s.?). Cf. Millet, *Athos*, pl. 381.

[128] Athènes, Musée Benaki, icone du XVIe siècle. Cf. Xyngopoulos, Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Athènes, 1936, n° 8, pp. 15—17 et pl. 10. Voir également l'image du Père dans la Trinité qui décore la coupole du narthex de l'église de Kaisariani, près d'Athènes. Cf. Xyngopoulos, *Peintures murales d'églises byzantines de l'Hymette*, Athènes, 1933, pl. 75.

[129] Renseignement aimablement communiqué par le Prof. Trempelas de l'Université d'Athènes.

[130] Athènes, B. N. Ms 748 (lit. de s. Basile), du XIVe siècle (cf. Sakkelion, *o. c.*, p. 136) et Ms 2394 (lit. de s. Jean Chrysostome), du XIIe (entré postérieurement à la publication du catalogue par Sakkelion).

[131] Sotiriou, *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*, trad. fr. Athènes, 1932, p. 97. Ces „rotuli" au nombre de quatre, sont des XIe, XIIe et XIIIe siècles.

[132] Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1903, pp. 216—240 et pl. X—XII. Voir également le portefeuille annexe: *Iconographie comparée des Rouleaux de l'Exultet. Tableaux synoptiques*, Paris, 1903; Avery, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton, 1937 (le vol. de pl. seul paru). Certains de ces rouleaux, lesquels proviennent de cette région de l'Italie longtemps soumise au sceptre des basileus, contiennent une iconographie impériale importante (v. les pl. dans Avery). Noter que l'Occident a connu

d'autres rouleaux liturgiques que ceux de l'Exultet, possédant par là une tradition qui rejoint celle de l'Orient byzantin (cf. Bertaux, *o. c.* pp. 213–216 et pl. IX). — Cet article était achevé lorsque j'eus connaissance de l'existence d'un très important rouleau liturgique du XIIe siècle (lequel semble ne comporter que la Liturgie de s. Jean Chrysostome, si l'on en juge par la présence de la seule image de ce Père). Ce manuscrit fait partie de la bibliothèque du Patriarcat grec de Jérusalem (fonds Sainte-Croix, Ms 109). Le rouleau comporte une vingtaine de miniatures (v. la note suivante). Cf. Kenneth W. Clark, *Checklist of Manuscripts . . . in Jerusalem*, pp. 28–29.

[133] Parmi les très rares manuscrits byzantins comportant, à côté de nombreuses initiales décoratives (sacrées et même profanes), des initiales historiées proprement dites, il faut signaler, au couvent Ste-Catherine du Mont-Sinaï, deux manuscrits de Liturgies: le 1047 (daté de 1685), avec comme sujets la Trinité, la Transfiguration, la Crucifixion, quelques scènes liturgiques (p. ex. le Christ offrant et bénissant le pain et le vin), — et le 1049 (de 1650 env.) où l'on voit la Trinité, la Crucifixion. Cf. Kenneth W. Clark, *Checklist of Manuscripts in St. Catherine's Monastery, Mount Sinaï*, Washington, 1952, pp. 27–28. — Le rotulus de la Liturgie de s. Jean Chrysostome, signalé dans la note précédente, et qui comprend une dizaine d'initiales historiées, me paraît d'une importance considérable, en raison de son âge (XIIe siècle). C'est jusqu'ici, me semble-t-il, le plus ancien manuscrit byzantin connu offrant ce genre de décoration.

[134] *Mt.* 3, 17 et *Mc.* 9, 6. Le texte dans le récit de la Transfiguration chez s. Luc (9, 35) est légèrement différent.

[135] Millet, *Broderies . . .* pl. CXXVIII, 1 et pp. 63–64.

[136] Strzygowski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, Wien, 1906, pl. XXV, 55, et p. 43. On remarquera que le peintre, par une étrange distraction, a encadré le visage du Père de ce nom inattendu: „IC XC Ancien des Jours" (ces trois mots écrits en caractères slavons). Cette appellation a égaré Strzygowski qui parle du Christ portant l'Emmanuel sur ses Genou. Dans l'image parallèle du Ms de Vienne cité plus loin, la légende ne parle que de l'«Ancien des Jours», c'est-à-dire du Père.

[137] Vienne, B. N. Suppl. gr. 52 (f. 1v), dans Buberl-Gerstinger, *Die byzant. Handschriften*, t. 2, Lpz. 1938, pp. 50–58 et pl. XXIII/1.

[138] Kondakov, *o. c.* t. I, pl. LVIII; t. II, pl. 101.

[139] Je renvoie pour plus de commodité, et d'une façon générale pour tous les thèmes liturgiques, à l'esquisse qu'en a tracée Stefanescu, *L'Illustration des Liturgies* . . . pp. 69–77. On tiendra compte du fait que la liste des monuments cités est très incomplète. Cf. Papadopoulos-Kerameus, *o. c.* p. 127; Didron, *o. c.* p. 229.

[140] Il faut citer avant tout la magnifique patène bien connue de Xeropotamou (XIIe siècle?) (excellente reproduction dans Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 2e éd. Paris, 1926, t. II, fig. 335 (p. 674). Pour les fresques de l'Athos, v. Millet, *Athos*, les pl. 118, 2–3; 132, 2; 168, 2; 218, 2 et 219, 3; 256, 2 et 257, 2; 261, 1–2; pour Mistra, Id. *Mistra*, pl. 113, 1; 114, 1–2; 132, 2; pour Trébizonde, Millet et Rice, *Byzantine Painting at Trebizond*, London, 1936, p. 149 et pl. L, 1; pour l'Attique, l'église de Kaisariani, dans Xyngopoulos, *o. c.* pl. 46–51.

[141] Grabar, *Peint. Bulg.*, p. 338 (fin XIVe siècle); Stefanescu, *Peint. Buk. et Mold. Nouv. Rech.*, pp. 73–76 et pl. 10; Id. *Peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, pp. 306–309, et pl. 58, 59 et 73.

[142] La peinture accompagne, il est vrai, l'incipit de la prière Οὐδεὶς ἄξιος qui précède la Grande Entrée. Mais le sens de la composition est trop clair pour ne pas nous inviter à y voir, avec la présence sur l'autel de l'Amnos (qui jusque là n'a pas quitté la prothèse), comme une anticipation du moment central de la célébration liturgique.

[143] Dans la pensée de nombreux commentateurs patristiques, l'évêque est le „type" du Christ: Ἀρχιερεὺς τύπος ἐστὶ τοῦ Δεσπότου, écrit le Pseudo-Sophrone (PG 87, 3, 3985; voir également c. 3996–97). De même Simeon de Thessalonique, dans son Περὶ τῆς ἱερᾶς λειτουργίας (PG 155, 288). — En dehors du thème de la Divine Liturgie, le Christ est représenté fréquemment orné de vêtements épiscopaux, tantôt seul, tantôt dans la scène de la Déisis. Il suffira de citer ici quelques monuments parmi un grand nombre. La première image se voit dans des peintures murales (p. ex. Millet, *Athos*, pl. 169, 3; 257, 1, deux fresques de la 2e moitié du XVIe s.), dans des icones (Athènes, Musée Benaki, une icone du XVIIe s., de style crétois, in Xyngopoulos, *o. c.* n° 19, pl. 15 B), des tissus et broderies liturgiques du XVIIe siècle (même musée. Cf. Chadzidakis, *o. c.* les nos 32 (pl. IB), 37 (pl. IΔ, 1), 50, 54, 57, 61, toutes pièces des XVIIe–XVIIIe s., ainsi qu'un épigonation, dans le *Guide*, p. 39, n° 129. Pour les tissus de Benaki, v. *Guide*, pp. 130 et 131, les nos 828, 832 et 843). — Pour la Déisis, on pourra consulter Grabar, *Peint. rel. Bulgarie*, pl. XLIV; Stefanescu, *Peint. rel. Valachie et Transylvanie*, pl. 42, 74, 82, 87; Kondakov, *o. c.* t. II, pl. 105. A signaler particulièrement, dans ce dernier ouvrage (t. II, pl. 101), la curieuse icone russe citée plus haut, où c'est l'Ancien des Jours, bénissant l'Emmanuel dans le plat liturgique, qui est représenté en grand-prêtre: nouvel exemple de cette iconographie d'inspiration exclusivement théologique déjà relevée à propos du thème du Buisson ardent, et qui paraît particulièrement chère à l'âme russe.

[144] Brigthman, *o. c.* p. 385.

[145] Il y a, au début de la liturgie byzantine, précédant la première lecture, un autre triple ἅγιος chanté, mais qui n'est pas le chant séraphique entendu par Isaïe. Seul il porte le nom de τρισάγιος ὕμνος (cf. Brightman, *o. c.* p. 323) ou plus simplement de τρισάγιον. Le chant qui se situe au début de l'anaphore s'appelle officiellement l'ἐπινίκιος ὕμνος, terme emprunté à l'ecphonèse qui le précède. De nombreux auteurs confondent des expressions qui recouvrent des rites complètement différents (v. p. ex. Stefanescu, *Illustrat. des Lit.* p. 83; de Jerphanion, *Les noms des quatre animaux et le commentaire liturgique du Pseudo-Germain* in *La Voix des Monuments*, 1e série (Paris, 1930, pp. 250 et 251).

[146] Ici un repentir du peintre, qui avait commencé par écrire erronément: βο.

[147] Pseudo-Germain, Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ Θεωρία, in PG 98, 429. Voir sur cette question l'art. cité du P. de Jerphanion. Consulter du même *Les Eglises rupestres de Cappadoce*, t. I, 1, pp. 69–70 et 324, et l'article *Le Trésor de Putna et les peintures de Cappadoce*, in *Recueil Uspenskij*, I, pp. 310 sq. signalant (pp. 310–311) à Poutna un épitaphios daté de 1490 (et non 1470, ainsi qu'il a été imprimé par erreur). Cf. Tafrali, *o. c.* pl. XXII, n° 66 et p. 36.

[147 bis] Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, 2e éd. München, 1924, signale une même représentation dans un tétraévangile de Vatopédi (Ms 713), des XIe–XIIe siècles (p. 224, n. 5). Je ne sais s'il s'agit du même manuscrit. Pour Lavra, cf. Millet, *Athos*, pl. 120, 1.

[148] Brightman, *o. c.* p. 387.

[149] Id. *ib.* p. 393.

[150] Cf. Stefanescu, *Illustr. lit.*, pp. 99–100, 108–115.

[151] Grabar, *La Peinture byzantine*, Genève 1953, p. 140 (fresque de la cathédrale Sainte-Sophie d'Ohrid, XIe siècle); Id., *Peint. rel. Bulg.*, p. 90 et fig. 17 (p. 88).

[152] V. la note 140.

[153] Cf. Grabar, *Peint. rel. Bulg.*, p. 90.

[154] Millet, *Mistra*, pl. 111, 1; 133, 3.

[155] A Chilandari, deux peintures (Millet, *Athos*, pl. 63, 2–3) et un voile eucharistique (Millet, *Broderies*, pl. CLVIII, 1).

[156] Millet et Rice, *o. c.* p. 121 et pl. XXIV, 2.

[157] Stefanescu, *Peint. rel. Buk. et Mold.*, pl. LXIX, 4; LXXXVII; Henry, *Eglises de la Mold. du Nord*, p. 163; v. p. 307 les monuments cités à l'index iconographique, s. v. Agneau.

[158] Grabar, *o. c.* pp. 223, 309, 338.

[159] Petkovič, *o. c.* II, pl. CIII, CLXXIV.

[160] Chadzidakis, *o. c.* n° 22 (p. 14) et pl. Θ n° 1 (2e moitié du XVIe s.).

[161] Kondakov, *o. c.* II, pl. 101.

[162] Grabar, *o. c.* pp. 224, 309; Petkovič, *o. c.* II, pl. CXXXVIII, Millet et Rice, *o. c.* p. 43.

[163] On sait que l'ἀήρ, voile qui recouvre les deux vases eucharistiques à la prothèse, recevait d'ordinaire l'image du Christ mort. Cf. Le Tourneau et Millet, *Un chef-d'œuvre de la broderie byzantine* in *Bulletin de Correspondance hellénique*, XXIX (1905) le. pp. 261–262. V. également Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris, 1916, au chapitre consacré au „thrène", les pp. 499–500.

[164] Le symbolisme du Christ-Enfant reposant sur le plat eucharistique est excellemment exposé dans le célèbre commentaire de la Liturgie qu'en a écrit Nicolas Cabasilas (2e moitié du XIVe siècle) dans son Ἑρμηνεία τῆς θείας λειτουργίας, au chap. VI: Ὁ μὲν οὖν ἀποτμηθεὶς ἄρτος, ἕως ἐν τῇ προθέσει κεῖται, ἄρτος ἐστὶ ψιλός· τοῦτο μόνον λαβὼν τὸ ἀνατεθῆναι Θεῷ, καὶ γενέσθαι δῶρον, ὅτε σημαίνει τὸν Χριστὸν κατὰ τὴν ἡλικίαν ἐκείνην ἐξ ἧς ἐγένετο δῶρον. Ἐγένετο δὲ ἐξ αὐτῆς γεννήσεως καθάπερ εἴρηται, ὅτι καὶ κατὰ τὴν γέννησιν δῶρον ἦν, κατὰ τὸν νόμον, ἐπεὶ πρωτότοκος ἦν (PG 150, 380). Le P. Salaville a donné de cet ouvrage important une édition fort utile, avec introduction et traduction française (Nicolas Cabasilas, *Explication de la Divine Liturgie*, Coll. *Sources chrétiennes*, Paris, 1943).

[165] Brightman, *o. c.* p. 377.

[166] Seule image, avec celle de l'épiclèse (f. 20v), où l'évêque est représenté dans cette position.

[167] Chadzidakis, *o. c.* n° 76 (p. 55) et pl. ΑΔ, 3 (voile de calice, fin XVIIe-début XVIIIe s.), n° 88 (p. 60) et pl. ΑΒ, 2 (rideau, 1801), n° 94 (p. 63) et pl. ΑΔ, 1 (voile de calice, début du XIXe s.). Voir également Millet, *Mistra*, pl. 135, 3.

[168] Stefanescu, *Illustr. Lit.* p. 61, remarque que ce sujet est rare dans l'iconographie byzantine, et n'en connaît qu'un exemple, en Transylvanie. Cette image n'est pas signalée dans son ouvrage *L'Art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938.

[169] Brightman, *o. c.* p. 368. Prière du prêtre de la Petite Entrée: Δέσποτα Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν ὁ καταστήσας ἐν οὐρανοῖς τάγματα καὶ στρατίας ἀγγέλων καὶ ἀρχαγγέλων εἰς λειτουργίαν τῆς σῆς δόξης· ποίησον σὺν τῇ εἰσόδῳ ἡμῶν εἴσοδον ἁγίων ἀγγέλων γενέσθαι συλλειτουργούντων ἡμῖν. On trouvera l'écho de cette doctrine dans les commentaires de la liturgie des théologiens byzantins. V. le Pseudo-Sophrone: οἱ δὲ διάκονοι εἰς τύπον τῶν ἀγγελικῶν δυνάμεων... (PG 87, 3, 3988; d'autres textes c. 3988 et 3996). De même *Théodore d'Andida* (XIe–XIIe siècle) (PG 140, 429). Voir également le Pseudo-Germain, dans son Ἱστορία ἐκκλησιαστική déjà citée (PG 98, 400). Pour la représentation des anges-diacres dans l'art byzantin, voir en particulier la scène de la Divine Liturgie dans les monuments cités plus haut (notes 140 et 141). Voir également Grabar, *Peint. relig. Bulgarie*, p. 226.

[170] Brightman, *o. c.* pp. 385–386.

[171] Id. *Ib.* p. 392 et 395.

[172] Id. *Ib.* p. 407.

[173] Ce n'est pas ici le lieu d'aborder le problème de l'influence des modèles occidentaux sur l'art byzantin tardif. Elle fut très forte au XVIIe siècle. Un exemple curieux est celui de l'interprétation des gravures de Dürer et de Cranach, à travers les peintures du réfectoire de Dionysiou. Cf. Renaud, *Le Cycle de l'Apocalypse de Dionysiou. Interprétation byzantine de gravures occidentales*, Paris, 1943.

[174] Ebersolt, *La Miniature byzantine*, Paris-Bruxelles, 1926. V. p. ex. les pl. XX, 2, 4; LIV, 2, 3; LV, 3, 4.

[175] Voir les deux manuscrits, cités plus haut, du Sinaï, avec images liturgiques. Le R. P. Salaville signale dans ses *Liturgies orientales, 2e partie, La Messe*, ** pp. 149–150 — petits volumes érudits qu'on ne saurait trop recommander — et d'après Mai, *Nova Patrum Bibliotheca*, t. VI (Roma, 1853), 2e part. pp. 585–592, un manuscrit liturgique grec des XVe ou XVIe siècle, ayant appartenu, semble-t-il, au patriarcat grec de Jérusalem. Ce manuscrit a disparu. Je ne l'y ai pas vu, pas plus que la récente mission américaine (cf. Kenneth W. Clark, *Checklist of manuscripts of the Greek and Armenian Patriarchates in Jerusalem*, Washington, 1953). Je crois utile, l'ouvrage du Cal Mai n'étant pas si aisément accessible partout, de transcrire ici, d'après le P. Salaville, la description des peintures, reproduites par Mai, qui illustraient ce manuscrit. „On y voit: 1° saint Grégoire de Nazianze en ornements sacrés; 2° un diacre en attitude d'ekténie ou de litanie liturgique; 3° la petite Entrée ou Entrée de l'Evangile; 4° la lecture de l'Epître; 5° le Renvoi des Catéchumènes et des Energumènes (ce second thème, représenté par une expulsion de démons); 6° la Grande Entrée ou Entrée du *Cheroubikon*; 7° la Consécration (le Christ Enfant est représenté dans une sorte de gloire lumineuse, entouré d'anges, au-dessus de l'autel; l'autel lui-même est tout entouré de flammes symboliques, au milieu desquelles le prêtre se tient immobile); 8° la Communion distribuée aux fidèles au moyen de la petite cuiller liturgique; 9° la distribution de l'*antidoron* ou pain bénit, tandis qu'au-dessus de l'autel paraît encore un Christ Enfant, mais cette fois comme dans une attitude de glorieuse ascension." Ces illustrations étaient accompagnées chacune, ajoute le même A. d'„une inscription explicative qui semble se rapporter à de légendaires apparitions eucharistiques en rapport avec les actes principaux du sacrifice". La disparition de ce manuscrit, si précieux du point de vue iconographique, est extrêmement regrettable. — En Occident, la décoration d'inspiration liturgique dans les manuscrits est assez fréquente. Le plus ancien témoin, et sans doute aussi le plus connu, est le célèbre Sacramentaire de Drogon (2e quart du IXe siècle), avec ses très nombreuses initiales historiées et sa somptueuse couverture d'ivoire (Paris, B. N. lat. 9428). Cf. Cabrol-Leclercq, *Dict. d'Arch. chrét. et de Lit.*, s. v. *Drogon* (*Sacramentaire de*) t. IV, 2, c. 1540–1547 et *Metz*, t. XI, 1, c. 865–870.

[176] Au jugement de M. Kournoutos, Conservateur du département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale d'Athènes.

[177] V. plus haut la n. 7.

[178] On trouve, par exemple, le même type de reliure — dessin des fers et décor de roses — à Athènes dans deux manuscrits, tous deux d'origine turque: au Gennadion, un grand in-4° (A 986) daté de 1573, offrant dans une série d'élégantes aquarelles un tableau complet et rare des somptueux costumes turcs de l'époque; au Musée Benaki, un traité de médecine (1772), provenant de la bibliothèque de la mosquée de Bajazet II à Constantinople (salle Z, vitr. 93, n° 21. Cf. *Guide*, p. 203). La reliure de notre Pontifical est fort apparentée à celle du premier de ces deux manuscrits.

[179] Ce décor de tulipes, mêlées souvent avec des roses, est extrêmement fréquent, comme on sait, dans l'art turc des XVIe–XVIIIe siècles (céramiques, tissus de luxe: brocarts, velours). Il suffira ici d'évoquer quelques exemples entre des milliers. Céramiques

de Rhodes et de Damas (XVIe–XVIIe s.): à Athènes, M. Benaki, salle E, vitr. 60 (nos 6, 10), 61 (nos 3, 4, 5, 15, 21, 24), 63 (no 21). Cf. *Guide*, pp. 81, 83, 131 et 132. Carreaux de céramique de Damas, à New York (cf. Dinand, *The Metropolitan Museum of Art. A Handbook of Mohammedan decorative Art*, New York, 1930, fig. 110). Des pièces d'Asie-Mineure et de Damas, du XVIe siècle, in Migeon, *Manuel d'Art musulman. II. Les Arts plastiques et industriels*, Paris, 1907, fig. 258 et 262. Voir également des pièces du British Museum, dans Hobson, *British Museum. A Guide to the Islamic Pottery of the Near East*, London, 1932, les fig. 99, 103, 106 et 109. Cette dernière pièce (1666), qui relève de l'art chrétien, porte une inscription en grec empruntée à un verset de psaume. Elle présente pour notre étude un intérêt particulier.

Pour les tissus de luxe: des velours de Brousse, d'origine persane, du XVIe siècle, au même Musée Benaki, salle E, nos 423 et 446 (*Guide*, p. 84), ainsi que des brocarts de mêmes date et provenance, salle M, nos 842 et 854 (*ib.* pp. 131 et 132); un brocart d'or d'Asie-Mineure, du XVIIe siècle, in Dinand, *o. c.* fig. 138–139; un magnifique sakkos, des XVIe–XVIIe siècle, taillé dans un tissu provenant probablement de Brousse, avec un Christ en majesté dans un décor de tulipes et d'oeillets (Reifsthal, *Greek orthodox Vestments and Ecclesiastical Fabrics*, in *The Art Bulletin* XIV (1932) pp. 368–372 et pl. 7–8).

[180] Pour les frontispices à décor de feuillage dans un tympan surmonté d'un arc polylobé, on consultera avec intérêt Macler, *Miniatures arméniennes. Vie du Christ. Peintures ornementales (du Xe au XVIIe siècles)*, Paris, 1924, les pl. XIV, XV, XXVIII, XXXIV, XXXVII–XXXIX, LV, LXXIX–LXXXII. Les opulents feuillages stylisés, dont la silhouette en candélabre est si fréquente dans les marges des manuscrits arméniens, sont particulièrement révélateurs du style décoratif de cet art (v. p. ex. dans *Miniatures arméniennes* . . . les pl. LXI, LXII, LXV, LXVI).

[181] Salle M, no 836 (*Guide*, p. 131). Voir de même le no 851 (*ib.* p. 132): brocarts de Brousse (XVIIe s.), au décor de médaillons meublés d'une croix et du sigle IC XC NI KA, accompagnés d'hexaptéryges et d'une inscription arménienne.

[182] Salle B, vitrine 20, no 13, et dans la même salle le no 56 (*Ib.* pp. 25–26).

[183] Etablie à Eggin (Ἔγκιν), à l'extrémité S.–O. de l'Arménie turque, à quelque 40 km. au N.–E. de Malatya, chef-lieu de vilayet.

[184] On sait qu'il y avait également en Asie-Mineure des communautés grecques turcophones, et qu'elles avaient adopté l'usage d'écrire le turc en caractères grecs.

[185] Il est permis de se demander si la présence à Athènes de notre manuscrit ne serait pas, elle aussi, une conséquence de cet exode massif des populations grecques d'Anatolie.



Fig. 1. S. Jean Chrysostome (Athènes, Bibl. Gennadion, Ms. 5. 3, f. 4v)



Fig. 2. S. Basile (f. 29v)



Fig. 3. Les 24 Vieillards de l'Apocalypse (f. 6r)



Fig. 4. La Trinité (f. 31r)

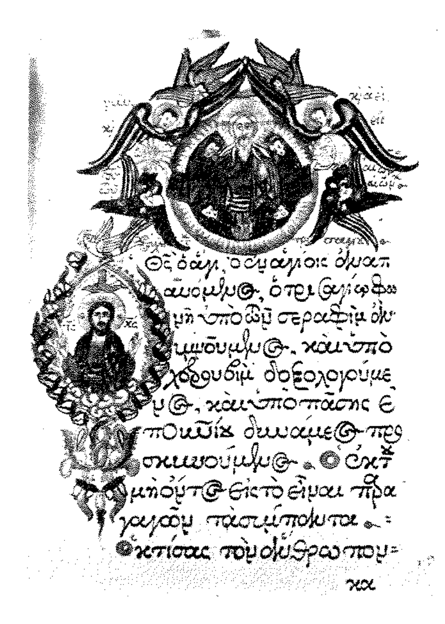


Fig. 5. La Trinité (f. 34^{r})



Fig. 6. Théophanie du Père (f. 9^{r})



Fig. 7. Le Christ Grand-Prêtre (f. 27^{v})



Fig. 8. Le Buisson ardent (f. 21^{r})



Fig. 9. Ἐπὶ σοὶ χαίρει (f. 52^{v})



Fig. 10. Les Saints des diptyques (f. 53^{r})



Fig. 11. Théophanie trinitaire (f. 16^{v})



Fig. 12. Théophanie du Père (f. 38^{r})



Fig. 13. Le Père et l'Emmanuel (f. 44^{r})

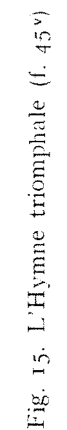


Fig. 14. La „Divine Liturgie“ (f. 39v)

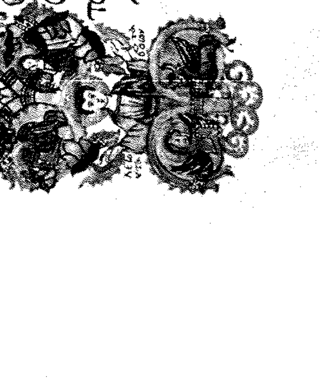


Fig. 15. L'Hymne triomphale (f. 45v)

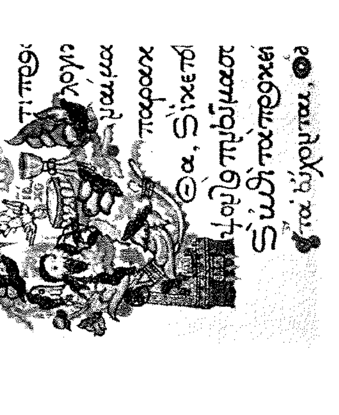


Fig. 16. L'Epiclèse (f. 20v)



Fig. 17. Le „Melismos“ (f. 5r)

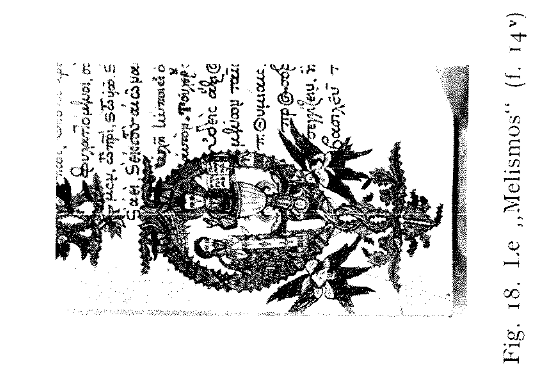


Fig. 18. Le „Melismos“ (f. 14v)

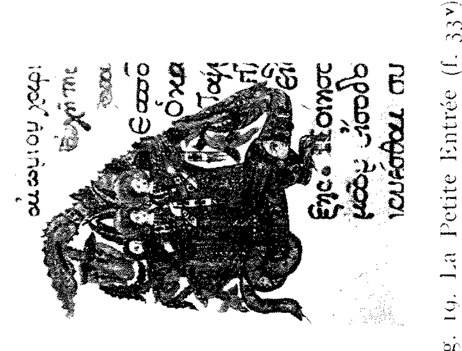


Fig. 19. La Petite Entrée (f. 33v)



Fig. 20. La Communion au calice (f. 26r)



Fig. 21. La Bénédiction avec le calice (f. 27v)



Fig. 22. La Chirotonie du prêtre (f. 97v)

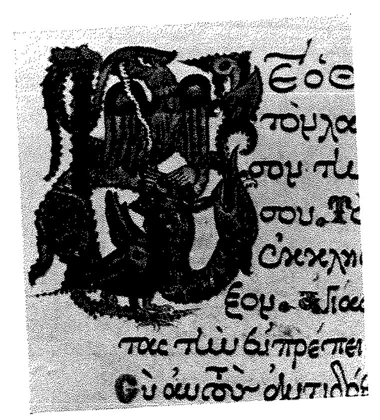


Fig. 23. Initiale décorative (f. 32v)



Fig. 24. Initiale décorative (f. 33r)

TÄTIGKEITSBERICHT DER ÖSTERREICHISCHEN BYZANTINISCHEN GESELLSCHAFT

Im Berichtsjahr schied Univ.-Prof. Dr. W. Sas-Zaloziecky auf eigenen Wunsch aus dem Vorstand aus. Der Vorstand spricht ihm als dem Gründer der Gesellschaft und Initiator des Jahrbuchs seinen aufrichtigen Dank für die bisherige Mühewaltung aus. Als neues Mitglied wurde Univ.-Doz. Dr. Herbert Hunger in den Vorstand kooptiert.

Folgende Vorträge wurden vom Herbst 1952 bis Ende 1953 gehalten:

Prof. Dr. H. F. Schmid, 28. Oktober 1952: *Byzanz in der Geschichte der europäischen Ostpolitik.*

Prof. Dr. F. Dölger, München, 18. November 1952: *Politische und geistige Strömungen im sterbenden Byzanz.*

Prof. Dr. O. Demus, 9. Dezember 1952: *Mosaikikonen aus dem späten Byzanz.*

Doz. Dr. P. Enepekides, 27. Jänner 1953: *Der Fall von Konstantinopel im Jahre 1453.*

Dr. D. Heinz, 24. Februar 1953: *Byzantinischer Einfluß in der hochromanischen Malerei Österreichs und Deutschlands.*

Prof. Dr. H. Duda, 28. April 1953: *Mehmed II., der Eroberer Konstantinopels.*

Prof. Dr. E. Ivánka, 19. Mai 1953: *Geschichtsphilosophische Betrachtungen byzantinischer Schriftsteller über den Fall Konstantinopels.*

Prof. Dr. K. Weitzmann, Princeton, 24. November 1953: *Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels.*

Doz. Dr. P. Enepekides, 15. Dezember 1953: *Die Wiener Legation des Kardinals Bessarion in den Jahren 1460 bis 1461.*

Univ.-Prof. Dr. H. Gerstinger und die Dozenten Dr. H. Hunger und Dr. P. Enepekides nahmen an dem 9. Internationalen Byzantinistenkongreß in Thessalonike 1953 teil.

Die Mitgliederzahl der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft betrug Ende 1953 118 (14 Verluste durch Tod und Austritt).

Die Summe der Einnahmen aus Mitgliedsbeiträgen betrug S 1620·78, die Ausgaben für Vorträge S 1404·40, der Überschuß mithin S 216.38. Dem Kassier und dem Kassenprüfer wird hiemit verbindlichster Dank ausgesprochen.

BUCHBESPRECHUNGEN

JEAN EBERSOLT, CONSTANTINOPLE. *Recueil d'études d'archéologie et d'histoire.* Adrien-Maisonneuve Paris 1951. 161+129+7 S.

A. Grabar beleuchtet im Vorwort die unermüdliche Tätigkeit Ebersolts, der sich während eines Vierteljahrhunderts der Erforschung der byzantinischen Bauwerke Kpls. widmete, wobei es ihm jedoch versagt blieb, Ausgrabungen vorzunehmen. – Eine Reihe von E.s Arbeitsergebnissen, die vor einigen Jahrzehnten in nunmehr längst vergriffenen und schwer zugänglichen Zeitschriften herauskamen, sind im vorliegenden Buche in begrüßenswerter Weise gesammelt worden.

Der erste Teil umfaßt zwei Studien E.s, die die Kirchen Kpls.und ihre Schätze sowie das Schicksal der letzteren nach dem Zusammenbruch des byzantinischen Reiches zum Gegenstand haben. Die erste „Les anciens sanctuaires de Constantinople" betitelte Untersuchung ist den noch bestehenden sowie den nur aus literarischen Zeugnissen bekannten Kirchen und Heiligtümern gewidmet. Unter Heranziehung eines umfangreichen Quellenmaterials gibt E. einen Überblick über die Geschichte der einzelnen Kirchen und befaßt sich dann insbesondere mit den Reliquienschätzen, die sie beherbergten. Aus Pilgerberichten, Kircheninventaren und sonstigen Quellen schöpfend hat E. Zeugnisse über die Herkunft der Reliquien, über ihre Erwerbung und Aufstellung und über den ganzen mit ihnen verbundenen Kult gesammelt. Er beginnt mit der Hagia Sophia, in der die wichtigsten Passionsreliquien aufbewahrt wurden, geht dann auf die Kapellen der kaiserlichen Paläste über, die neben Passionsreliquien auch eine große Anzahl anderer Reliquienschätze besaßen, und widmet ein weiteres Kapitel der Apostelkirche, in der die Grabstätten der Apostel Andreas und Lukas und eine Zeitlang auch diejenigen des Johannes Chrysostomos und Gregors von Nazianz verehrt wurden. Im folgenden befaßt sich E. mit den Berichten über die Marienkirchen Kpls., insbesondere mit denjenigen über die Blachernenkirche und die Χαλκοπρατεῖα und geht auf die verschiedenen Typen der Marienbilder ein. Auch die Nachrichten über kleinere und weniger bekannte Heiligtümer und Oratorien Kpls. sind gesammelt und gesichtet. – Aus den Zeugnissen geht hervor, daß man nicht nur auf Christus- und Heiligenreliquien, sondern auch auf Andenken aus dem Alten Bunde großen Wert legte: in dem Oratorium am Forum Konstantins rühmte man sich des Besitzes der Axt, mit der Noah die Arche gezimmert habe und in der Neuen Kirche wurde der Mantel des Elias gezeigt. –

Eine Reihe von gut ausgewählten Abbildungen aus dem Menolog Basileios' II. begleiten E.s Ausführungen.

Die zweite Studie, „La dispersion des trésors des Sanctuaires" gibt einen kurzen Überblick über die Eigenarten des byzantinischen Heiligenkults, über die Bedeutung, welche dem Besitz von Reliquien beigemessen wurde und die Kämpfe, welche sich zuweilen um diese entspannen; schließlich wird das Schicksal der Kirchenschätze während des lateinischen Kaisertums und nach der Einnahme Kpls. durch die Türken untersucht. Als eine der wichtigsten Quellen für die Spätzeit werden die Beschreibungen des kastilischen Gesandten in Byzanz, Clavijo, herangezogen. E. verfolgt den Weg der Reliquienschätze ins Abendland und ihren Einfluß auf Kult und Kunst. In Paris wird die Sainte Chapelle erbaut, um die Passionsreliquien aufzunehmen, die Künstler benützen byzantinische Reliquiare als Vorbilder, östliche Heiligenlegenden finden Verbreitung. – Die

Studie schließt mit einer kurzen Übersicht über die verschiedenen Typen von Reliquiaren.

Beide Untersuchungen geben wertvolle Aufschlüsse über das kirchliche Leben in Byzanz und insbesondere einen ausgezeichneten Überblick über die Heiligen- und Reliquienverehrung und können darüber hinaus durch die klare Zusammenfassung und Verarbeitung zahlreicher Literaturzeugnisse für weitere Forschungen über die Kirchen Kpls., ihren Kult und ihre Schätze zweckdienlich sein.

Unter dem Titel „Mélanges d'histoire et d'archéologie byzantines" *) vereinigt der zweite Teil des Buches vier weitere Studien E.s, deren wichtigste das Hofleben in Byzanz behandelt. Nach einem Überblick über das Entstehen des byzantinischen Zeremoniells aus römischen und orientalischen Traditionen zeigt E. wie die byzantinischen Bräuche im Laufe der Zeit von den slawischen Reichen übernommen wurden und auch an den Höfen des übrigen Europa Einlaß fanden. Gestützt auf die Hauptquellen — das Zeremonienbuch Konstantins VII. und die fälschlich dem Georgios Kodinos zugeschriebene anonyme Schrift „de officiis" — untersucht E. in übersichtlich gegliederten Abschnitten das Hofleben im Alltag, die Krönungs- und Hochzeitsfeierlichkeiten, die Umzüge und Prozessionen, an denen der Hof teilnahm. Weitere Kapitel sind der Hoftracht, den kaiserlichen Insignien, den Zeremonien bei Verleihung von Würden und Ämtern, den Empfängen sowie den Festen und Spielen gewidmet, an denen der Hof sich beteiligte.

Die Studie bietet ein äußerst lebendiges Bild des Hoflebens von den Anfängen bis zum Ende des byzantinischen Reiches mit mannigfachen Ausblicken auf das gesamte öffentliche Leben im byzantinischen Staat. Mit dem ausgezeichneten Buch O. Treitingers, Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell (Jena 1938), steht sie an der Spitze der Untersuchungen über die byzantinischen Hofzeremonien. Sie kann auch als Nachschlagwerk benutzt werden und wird künftige Arbeiten über angrenzende Gebiete erleichtern.

Die letzten sehr kurz gefaßten Aufsätze behandeln einige in Kpl. befindliche Skulpturfragmente und Kleinkunstgegenstände. Beiden Teilen des Buches sind Namen und Sachregister beigefügt.

E. Lucchesi Palli

*) Erstmals in Revue de l'histoire des religions 76 (1917) veröffentlicht.

Jahrbuch der Gesellschaft für byzantinische Studien (Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν) 22. Jahrgang. Athen 1952 (neugriechisch). 390 S.

I. Ph. K u k u l e s, Byzantinische Volksüberlieferungen. Untersuchung über das teilweise Fortleben antiker Mythen (Midas, Tereus, Prokne, Philomele) und christlicher Legenden und Sagen u. a. m. (S. 3—32). — D. G i n i s, Chronologische Übersicht über die Geschichte des nachbyzantinischen Rechtes (S. 33—59). — R. G u i l l a n d, Die Hilferufe Konstantins XI. an den Westen zur Rettung Konstantinopels. G. schildert die Verhandlungen mit Genua, Ungarn, Alfons V. von Aragon und dem deutschen Kaiser Friedrich III., der noch am 22. Januar 1453 ein ungeschicktes Ultimatum an Mahomet II. sandte. (S. 60—74). — B o l i d e s, Eine noch unveröffentlichte Korrespondenz betreffend die griechische Gemeinde in Tokai. Die Briefe aus dem 17./18. Jahrhundert enthalten interessante Nachrichten über die Organisation dieser griechischen Gemeinde in Ungarn, die ihre Priester vom Athos bezog (S. 75—81). — G. S u l i s, Der Zar Stephan Dušan und der Berg Athos. Wenn dieser Zar auch den serbischen Einfluß durch die Förderung des Klosters Chilandar stark vermehrt hat, so kann doch auch in dieser Zeit (1331—1355) nicht von einer Slavisierung des Athos gesprochen werden (S. 82—96). — B. L a o u r-

d a s, Des Nikolaos Kabasilas († 1371) Ansprache und Epigramme auf den hl. Demetrios (S. 97—109). — J. P a p a d o p u l o s, Die Kirche des hl. Tryphon in Nikaia (Bithynien). P. vermutet, daß die von dem türkischen Byzantinisten Semavi Eyice ausgegrabene, bisher unbekannte Kirche dem 13. Jahrhundert angehört (S. 110—113). — N. B. T o m a d a k i s, Eine Abhandlung des Philosophen Georgios Amirutzes, an Kaiser Johann VIII. den Palaiologen gerichtet. Im Anhang ein Brief Bessarions an Amirutzes nach cod. Marc. gr. 533 (S. 114—134). — G. G e o r g i a d i s - A r n a k i s, Die Reise des Ibn Battoutah nach Kleinasien und der Zustand der griechischen und türkischen Bevölkerung im 14. Jahrhundert. Diese Arbeit wurde vom „American Council of Learned Societies" unterstützt (S. 135—149). — E. S a r o u, Die Verfassungsformen von Chios von der Antike bis heute (S. 150—158). — D. A. Z a k y t h i n o s, Studien über die administrative Einteilung und die provinziale Verwaltung im byzantinischen Reich. Forts. Identifizierung von Ortsnamen in Thrakien und der unmittelbaren Umgebung Konstantinopels (S. 159—182). — T. A. G r i t s o p u l o s, Handschriftenkatalog der Bibliothek der Schule zu Dimitsana in Arkadien. 167 Handschriften ab 16. Jahrhundert, meist Schulübungen und Listen über Kloster-, Schul- und Kirchenstiftungen der Gegend (S. 183—226). — Metropolit G e n n a d i o s, Zwei unveröffentlichte Briefe Athanasios' I., Patriarchen von Konstantinopel (1289/93 und 1303/09). Nach cod. Paris. suppl. gr. 516; der erste Brief an Maria, die Gattin Michael IX. und Tochter Leons II. von Armenien, spielt auf eine Union zwischen der orthodoxen und armenischen Kirche an. Der zweite, an Andronikos II. gerichtet, handelt von den Leiden Makedoniens und Kleinasiens unter den katalanischen Truppen (S. 227—232). — G. Z o r a s, Die Einnahme Konstantinopels und die Regierung Mahomets II. des Eroberers nach dem unveröffentlichten cod. Barberin. gr. 111 der Vatikan. Bibliothek. Der unbekannte Chronograph bietet in vulgärer Sprache manche Bereicherung unserer bisherigen Kenntnisse über diese Epoche (S. 233—289). — Zahlreiche Rezensionen (S. 290—346), eine Bibliographie und Nachrichten der Gesellschaft beschließen den Band.

Dasselbe, 23. Jahrgang. Athen 1953, 35 und 730 S.

Der von N. B. Tomadakis als „Κανίσκιον Φαίδωνι Κουκουλέ" herausgegebene Band ist dem um die Byzantinistik und die neugriechische Volkskunde hochverdienten Professor Phaidon Kukules, geboren am 21. Juli 1881 in Hermupolis auf der Insel Syra, gewidmet. Das Titelbild zeigt den noch immer rüstigen und arbeitsfreudigen Jubilar, eine Biographie und ein Verzeichnis seiner 235 Arbeiten aus den Jahren 1905—1954 schildern sein Leben und sein Werk. Von den 69 Aufsätzen, die von Freunden und Kollegen gewidmet wurden, sind vier in deutscher, drei in englischer, sieben in französischer, drei in italienischer und die übrigen in griechischer Sprache abgefaßt. Da es hier der Raum nicht gestattet, alle wertvollen Beiträge aufzuzählen, seien wenigstens die vom Ausland eingesandten Aufsätze angeführt: F. Babinger, Witwensitz und Sterbeplatz der Sultanin Mara (S. 240 ff.) — R. M. Dawkins, The *World Below* in Greek Folktales (S. 312 ff.) — F. Dölger, Φαγεῖν καὶ πιεῖν (S. 57 ff.) — H. Gerstinger, Zur Klausel „ἀποτάττομαι πάσῃ βοηθείᾳ νόμων" in den byzantinischen Landpachtverträgen (S. 206 ff.) — C. Giannelli, Il cognome e la carriera ecclesiastica di un arcivescovo di Bulgaria (S. 224 ff.) — V. Grumel, De l'origine du nom Akominatos (S. 165 ff.) — R. Guilland, Les factions à Byzance (S. 1 ff.) — F. Halkin, Saint Léonide et ses sept compagnes martyrs à Corinthe (S. 217 ff.) — G. Hofmann S. J., Papst und Patriarch unter Kaiser Manuel I. Komnenos. Ein Briefwechsel (S. 74 ff.) — Henry and Renée Kahane, Italo-Byzantine Etymologies IV. (S. 280 ff.) — V. Laurent, Ὁ μέγας Βαΐουλος, à l'occasion du Parakimomène Basile Lécapène (S. 193 ff.) — P. Lemerle, Les archives du monastère des Amalfitains au Mont

Athos (S. 548 ff.) – S. G. Mercati, Alfabeti intromessi nelle versioni Greche di S. Efremo Siro (S. 41 ff.) – O. Parlangèli, Il „canto della Passione" presso i Greci del Salento (S. 491 ff.) – S. Salaville, Un acathiste turc avec acrostiche alphabétique grec (S. 484 ff.). – Hieher gehören noch die von Griechen nicht griechisch geschriebenen Artikel: P. Charanis, The Term „Helladikoi" in Byzantine Texts of the sixth, seventh and eighth centuries (S. 615 ff.) – M. Dendias, Sur les rapports entre les Grecs et les Francs en Orient après 1204 (S. 371 ff.) – E. A. Skassis, In Thesaurum Linguae Latinae addenda et corrigenda (S. 92 ff.). – Wertvolle wissenschaftliche Beiträge enthalten auch die übrigen, neugriechisch abgefaßten Aufsätze, z. T. mit Abbildungen byzantinischer Kunstdenkmäler.

München. *Gustav Soyler*

Makedonika, Σύγγραμμα περιοδικὸν τῆς Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν. 2. Band (1941–1952). Thessalonike 1953. 855 Seiten.

Der gerade zum 9. Internationalen Byzantinistenkongreß in Saloniki rechtzeitig erschienene Band ist König Paul von Griechenland gewidmet. Er enthält nicht nur für die Geschichte Makedoniens wichtige Aufsätze, sondern auch vieles, was die Archäologen, Kunsthistoriker und Philologen allgemein interessieren dürfte. Aus der reichen Fülle sei nur folgendes kurz erwähnt.

I. Archäologie: M. Andronikos, Die Mauern Olynths (S. 129 ff.) 2 Abb. – S. Pelekanides, Christliche Kapitelle mit windbewegten Akanthusblättern (S. 167 ff.) 2 Tafeln. – D. Kanatsulis, Wo lag die alte Stadt Elimeia? (S. 179 ff.) 1 Karte. – D. Lazarides, Artemis Opitaïs auf einer Inschrift Neapels (S. 263 ff.) 1. Abb. – A. Keramopulos, Über die (archaische) Nekropole von Trebenischte (Ochridasee), (S. 488 ff.) 2 Abb. Vergleich mit dem Grab von Karellas in Attika. – Sehr wertvoll sind die „Chronika archaiologika" (S. 590–678). Außer 16 Abb. im Text 23 Tafeln. Es werden die Ausgrabungen und Zufallsfunde in Makedonien und Thrakien während der Jahre 1940–1950 beschrieben. 3 Indices für die angeführten Orte, Entdecker und Verfasser und für die alten inschriftlichen Namen. –

II. Kunstgeschichte: A. Xyngopulos, Das Relief des hl. David in St. Georgios zu Thessalonike (S. 143 ff.) 4 Abb., 2 Tafeln. – Nausikaa Theodokas, Die Ziborien der St. Demetrius-Kirchen zu Thessalonike und Konstantinopel (S. 395 ff.) 5 Abb. – A. Xyngopulos, Über die Achiropiitos-Kirche zu Thessalonike (S. 472 ff.) 8 Abb. –

III. Geschichte: St. Kyriakides, Byzantinische Studien VII: Momčilo und sein Reich (1343/45) (S. 332 ff.). – G. Sulis, Thessalonike zu Beginn des griechischen Freiheitskampfes (S. 583 ff.). – A. Bakalopulos, Die dramatischen Ereignisse zu Thessalonike im Mai 1876 und ihre Wirkung auf die „Orientalische Frage" (S. 193 ff.) 6 Abb. –

IV. Sprache und Volkskunde. Volkskundliches aus den makedonischen Dörfern Bogatsikon (S. 299 ff.), Augerino (S. 385 ff.), aus der Landschaft Rumuklion (S. 346 ff.); Volkslieder der aus muselmanischen Dörfern 1923 ausgewanderten, griechischen „Wallachaden" (S. 461 ff.); G. A. Tozis, Name und Gründung der Stadt Siatista (S. 311 ff.). – A. G. Tsopanakis, Der Dialekt von Siatista (S. 266 ff.). – D. Minotos und St. Kyriakides, Mythische Erzählungen über Alexander den Großen auf Zakynthos (S. 687 ff.).

Schließlich zahlreiche Buchbesprechungen (S. 697–801), darunter Paul Lemerles „Philippes et la Macédoine orientale à l'époque chrétienne et byzantine", Dölgers „Mönchsland Athos" und „Aus den Schatzkammern des hl. Berges" u. a. m.

München. *G. Soyler*

Gesellschaft für makedonische Studien (Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν): Μακεδονικὴ Βιβλιοθήκη No. 15.

A. Xyngopulos, Vier kleine Kirchen Thessalonikes aus der Zeit der Paläologen. Thessalonike 1952. 85 S., 36 Abb., 4 Tafeln.

Die vier dem 13./14. Jahrhundert angehörigen Kirchen, 1. die Kirche der Taxiarchen (= der Erzengel Michael und Gabriel), 2. St. Nikolaos Orphanos (wohl Rest einer Waisenanstalt), 3. das Katholikon des Klosters der Blattaden und 4. die Kapelle des Heilands (naïskos tu sotiros), weisen neue Architekturformen auf, die in den großen Kirchen Thessalonikes unbekannt sind. Diese neue Formen entstanden durch den Eklektizismus der Palaiologenzeit und durch die Vereinfachungen und Kombinationen, welche wohl die Knappheit der wirtschaftlichen Mittel und die Enge des Raumes, in dem sie errichtet wurden, bedingte.

Die Ausstattung des Heftes ist sehr gediegen.

Ph. Kukules, Τὰ οὐ φωνητὰ τῶν Βυζαντινῶν. Band 56 der Zeitschrift „Athena". Athen 1952. S. 85–124.

Diese Abhandlung befaßt sich mit dem Geschlechtsleben der Byzantiner oder richtiger mit den geschlechtlichen Verirrungen einzelner Kreise. Als Quellen benutzt K. vor allem kirchliche Schriftsteller, die vor Perversitäten warnen, wie Clemens Alexandrinus, Joh. Chrysostomus, Kanones der hl. Synoden und deren Scholiasten, dann die Gesetzbücher, vor allem Justinians Novellen, die Nomokanones, ferner Lukians erotische Schriften, byzantinische Traumbücher, Epigramme der Anthologia Palatina, die Gedichte des Kreters Stephanos Sachlikis und den „Weiberspiegel", die Lexikographen u. a. m.

Besonders reich ist das philologische Ergebnis dieser Arbeit, in der K. sich aufs neue als bester Kenner des byzantinischen Lebens erwiesen hat.

München. *G. Soyler*

PH. KUKULES, Βυζαντινῶν Βίος καὶ Πολιτισμός *(Leben und Kultur der Byzantiner)*, (Collection de l'Institut Français d' Athènes, No. 10–13, 43, 73, 76, 76 a). Bd. I (1948) 231 und 290 S., 3 Tafeln mit 11 Abb. und 2 Tafeln mit 10 Abb. – Bd. II (1948) 284 und 237 S., 2 Tafeln mit 12 Abb. und 5 Tafeln mit 26 Abb. – Bd. III (1949) 403 S., 8 Tafeln mit 27 Abb. – Bd. IV (1951) 499 S., 19 Tafeln mit 55 Abb. – Bd. V (1952) 467 S., 12 Tafeln mit 41 Abb. – Bd. Va (1952) 118 S.

Der Verfasser, Mitglied der Akademie Athen, hat hiemit sein umfangreiches Werk abgeschlossen, in dem er in fortlaufender Schilderung eine Art Enzyklopädie der byzantinischen Privataltertümer bietet. Er behandelt in fünf Bänden (= 8 einzeln gehefteten Teilen):

1. Schulen, Kindererziehung, Spiele.
2. Sprachliche Denkmäler, Gesten; Aberglaube.
3. Feste und Feierlichkeiten, Empfänge; Wohltätigkeit; Berufe, Kleinhandel.
4. Kleider, Möbel, Hausrat, Geräte; Dirnen; das Leben einer Byzantinerin.
5. Der Zirkus und seine Spiele, Wettkämpfe, Sport; Kriegsgefangene; Pranger, Diebe, Gefängnisse; volkstümliche Schaustellungen und Unterhaltungen; Jahrmärkte; Streitigkeiten und Beschimpfungen; Flüche, Wünsche, Eide.
6. Geburt, Taufe, Ehe, Tod und Bestattung; das Haus, Straßen und Durchgänge; Haartracht, Schuhwerk, Bäder.
7. Speisen und Getränke, Mahlzeiten und Gelage; Tanz; das bäuerliche Leben, Bienenzucht, Weinbau, Hirtenleben, Fischerei, Seemannsleben, Jagd.

8. Anhang: Die neugriechische Sprache und die byzantinischen und nachbyzantinischen Bräuche.

Da der Zeitraum vom 1. bis 15. Jahrhundert nach Christus berücksichtigt wurde, ist das Sammelwerk auch für die klassische Altertumswissenschaft und für die Erforschung der mittelalterlichen Kultur im allgemeinen von Wichtigkeit. Als Quellen wurden benützt: Papyri, Kirchenväter, Legenden, Historiker und Chronisten, geistliche und weltliche Gelehrte (besonders Eustathios, Mich. Psellos, Tzetzes), Gesetzbücher und Kanones, Scholiasten, Gedichte, Romane, Glossare, Sammlungen von Sprichwörtern und Rätseln, Traum- und Arzneibücher, astrologische Schriften, Privatbriefe u. dgl. m.

In Anbetracht dessen, daß das Werk die Arbeit eines einzigen Gelehrten darstellt, ist die Fülle der in den Anmerkungen zitierten wissenschaftlichen Literatur staunenswert. Vgl. F. Dölgers Besprechung in der Byz. Zeitschrift Bd. 46 (1953), S. 163, wo noch wertvolle Ergänzungen zum letzten Band geliefert werden. Wenn zu den acht Registern, die den einzelnen Teilen beigegeben sind, das in Aussicht gestellte Gesamtregister erschienen ist, dann haben wir ein bequemes Nachschlagewerk über die byzantinischen Realien und zugleich ein lang ersehntes Lexikon für seltene byzantinisch-neugriechische Wörter und Redensarten.

Die beigegebenen 182 Abbildungen, entnommen aus Handschriften, Mosaiken, kunst- und kulturgeschichtlichen Werken von Schlumberger, Millet, Omont, Orlandos, Bréhier u. a. m., ergänzen die Ausführungen im Text aufs beste.

So können wir dem Jubilar, dem der 23. Band (1953) des Athener „Jahrbuches der Gesellschaft für byzantinische Studien" gewidmet ist, von Herzen zu seinem Erfolg gratulieren.

München. *G. Soyter*

GUSTAV SOYTER, *Byzantinische Quellen zur deutschen Geschichte.* Ausgewählt und erklärt von G. Soyter (Schöninghs Griechische Klassiker 31 a u. 31 b), Paderborn (1951 u. 1952), 72 S. u. 26 S. — Die von demselben Verfasser bereits erschienene Übersetzung zu den obigen Texten (G. Soyter, Germanen und Deutsche im Urteil byzantinischer Historiker in getreuer deutscher Übersetzung mit Einleitung und einer Stammtafel, Paderborn, Schöningh 1953, 68 S.) ist uns nicht zugegangen.

Nachdem die byzantinischen Studien ihre Existenz als selbständige Universitätsdisziplin nach langjährigen Kämpfen haben behaupten können, versuchen sie, sich nunmehr auch im Lehrplan des Geschichtsunterrichtes an den Mittelschulen einen beachtenswerten Platz zu schaffen. Zu diesem Zwecke wurde auch die oben angezeigte Auswahl aus byzantinischen Historikern zur deutschen Geschichte geschickt zusammengestellt, erläutert (und übersetzt) von G. S. Die ausgewählten Texte lassen sich in die fünf folgenden Gruppen zergliedern: I. Byzanz meist im Kampf gegen die Germanen. II. Wechselnde diplomatische Beziehungen zwischen Deutschen und Byzantinern. Rivalität auf italienischem Boden. III. Geringes gegenseitiges Verständnis trotz gleicher Interessen im gemeinsamen Abwehrkampf gegen Normannen und Türken. IV. Beziehungen der Byzantiner zu den Hohenstaufen in Sizilien. V. Allmähliches Aufhören der Beziehungen zwischen Byzanz und den Deutschen infolge des Vorrückens der Türken. Spärliche Kenntnisse der Byzantiner von Deutschland.

In dem den griechischen Texten vorangestellten Verzeichnisse der Hilfsmittel zur Geschichte der byzantinisch-deutschen Beziehungen vermißt man ungern die grundlegende Studie, Kaisertum und Herzogsgewalt im Zeitalter Friedrichs I., von Theodor Mayer, Konrad Heilig, Carl Erdmann (Schriften des Reichsinstituts für ältere deutsche Geschichtskunde (Monumenta Germaniae Historica, 9), Leipzig 1944, in Verbindung mit der fördernden Rezension F. Dölgers über die ausführliche Studie Heiligs in: Deutsches Archiv 8 (1950) 238—249.

Es wäre wünschenswert, dem sauber gedruckten und handlichen Büch ein einmal sein Seitenstück zu geben: Deutsche Quellen zur byzantinischen Geschichte; dann könnte man vielleicht die lautgewordene Klage über die unzulänglichen Kenntnisse der Byzantiner von europäischen Zuständen zum Verstummen bringen.

Wien. *Polychronis Enepekides*

GERMAINE ROUILLARD, *La vie rurale dans l'empire byzantin.* (Collège de France-Fondation Schlumberger pour le byzantinisme) Paris 1953.

Der posthume Band der Verfasserin (gest. am 1. September 1946, die von Jean Longnon aufgestellte Rouillard-Bibliographie in Byzantion 20 (1950) S. 327—336) setzt sich aus ihren im Collège de France gehaltenen Vorlesungen zusammen und stellt sozusagen eine kleine Enzyklopädie der Landwirtschaft und des Alltagslebens der Landbevölkerung in Byzanz dar. Aus den sechs Abschnitten des Buches, dessen Manuskript von dem Bruder der Verfasserin druckreif mit einem Nachwort von Louis Robert herausgegeben wurde, konnte G. R. nur den ersten Abschnitt (Das Landleben im byzantinischen Ägypten) mit wichtigen bibliographischen Belegen versehen. Die übrigen Abschnitte behandeln folgende Themen: II. Landwirtschaftliche Regionen und Landleben vom 8. Jahrhundert bis zur Zeit der Komnenen. III. Die ländlichen Stände unter den Komnenen und den Angeloi. IV. Die ländlichen Stände unter den Palaiologen. V. Das Alltagsleben der Landbevölkerung in Byzanz.

R. hatte sich durch die Publikation ihrer Arbeit „L'administration civile de l'Egypte byzantine", durch die Ausgabe der Lavra-Urkunden und anderer zahlreicher Publikationen als der geeignete Forscher erwiesen, uns zunächst eine Einführung in die erst seit kurzem beachtete Geschichte der byzantinischen Provinz und Landbevölkerung zu geben. Auf Grund der papyrologischen, der erzählenden hagiographischen und insbesondere der Urkunden der byzantinischen Klöster mit ihrem mannigfaltigen Inhalt hat die verdiente Verfasserin ein Buch hinterlassen, welches die einzelnen Forschungen von Dölger, Ostrogorsky, Brehier, Iorga, Bratianu, Hardy, Schnebel u. a. gewissenhaft verwertet und in einem übersichtlichen Ganzen zusammenschließt, wobei die Lebendigkeit des gesprochenen Wortes den Text der zitierten Schrift vorteilhaft unterstreicht. Für den V. Abschnitt des Buches (Das Alltagsleben der Landbevölkerung in Byzanz) könnte man aus dem Lebenswerk Kukules', der bekanntlich eine Enzyklopädie des byzantinischen Privat- und Alltagslebens überhaupt in 5 Bänden mit einem Generalregister gegeben hat, noch mehr herausholen. Bei einer eventuellen zweiten Auflage müßte man natürlich die grundlegenden Arbeiten Ostrogorskys, die zerstreuten und zuletzt jene unter dem Titel „Pour l'histoire du féodalisme à Byzance", Brüssel 1954, berücksichtigen. Jedenfalls bildet das posthume Werk Rouillards bei dem gegenwärtigen Stand der Forschungen eine sehr willkommene Einführung in das Dickicht der byzantinischen Landwirtschafts- und Wirtschaftsgeschichte überhaupt.

Wien. *Polychronis Enepekides*

HERMANN MENHARDT, *Die Bilder der Millstätter Genesis und ihre Verwandten,* in: Carinthia I 144 (1954) [= Festschrift Rud. Egger, Bd. 3], S. 248—371.

Die umfangreiche Arbeit des Wiener Germanisten H. M. wird wegen des breiten Raumes, den die byzantinische Buchmalerei darin einnimmt, in dieser Zeitschrift an-

gezeigt. Der Verfasser, der vor fast drei Jahrzehnten mit seinem Katalog der Kärntner Handschriften vor die Öffentlichkeit trat und dessen ausführliche Beschreibungen sämtlicher altdeutschen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek druckfertig vorliegen, unterzieht die Bilder, Überschriften und Initialen der Millstätter Genesis (K) und der altdeutschen Wiener Genesis (ÖNB Cod. 2721 = W) einer eingehenden Untersuchung. Auf Grund einer im Februar 1953 durchgeführten Kollation von K gibt M. unter Verwertung der gesamten Spezialliteratur und sorgfältiger Verbesserung der nicht geringen Mängel und Flüchtigkeiten seiner Vorgänger eine genaue Übersicht sämtlicher in K vorhandenen Bilder (87 + 1 ausgespartes). Die in K von der Texthand geschriebenen, aus Reimpaaren bestehenden roten Überschriften finden in W, wo Überschriften und Bilder ausgespart sind, in Textstelle und Zeilenzahl fast überall ihre genaue Entsprechung. Daraus schließt M. mit Recht auf eine gemeinsame Vorlage der beiden Handschriften (*KW). In einer Aufstellung aller jener Überschriften in K, die keine Bilder neben sich haben, lassen sich über 20 analoge Bilder aus dem mittelbyzantinischen Oktateuch von Smyrna heranziehen (S. 255 ff.). Die annähernd gleiche Zahl von Bildern (in K und W zusammen 89 Bilder + 53 Überschriften ohne Bilder = 142, gegenüber 152 Genesisbildern in der Handschrift von Smyrna und 158 in der vom Serail) und die roten Reimpaare in KW, bzw. die roten Bildbeischriften mancher griechischer Oktateuche weisen nachdrücklich auf das byzantinische Vorbild hin. M. legt als Grundlage weiterer Untersuchungen eine umfassende kritische Bibliographie der fast zwei Jahrhunderte umspannenden Forschungen zu den Bilderzyklen der griechischen Oktateuche vor (S. 261 bis 277). Während die Ähnlichkeiten zwischen *KW und den vorikonoklastischen Bilderhandschriften des AT (der Wiener Genesis [= Theol. gr. 31] und der in den Mosaiken von San Marco fortlebenden Cotton-Bibel) nur vereinzelt und unbedeutend sind, beweist der ausführliche „Hauptvergleich" der Bilder der Millstätter Handschrift K mit denen der mittelbyzantinischen Oktateuche des 11. und 12. Jhs., den M. vor allem mit Hilfe der Faksimileausgabe des Smyrna-Oktateuchs von D. C. Hesseling (Leiden 1909) durchführt, überzeugend die Abhängigkeit der Bilder in K von einer byzantinischen Oktateuchhandschrift (S. 289—329). Eine weitere Stütze erhält M.s Hypothese durch übereinstimmende Stilelemente der Initialen in K und in byzantinischen Handschriften des 10. bis 12. Jhs. (Kreuzblatt, Knoten, Schlingen, verzierte untere Schaftenden und nach links unten gezogene Verzierungen).

Durch den ausführlichen Vergleich der Bilder gewinnt M. aber auch eine Basis, um die Eigenart und Selbständigkeit des Zeichners von K schön herauszuarbeiten (S. 331—335). Ob freilich die von M. beobachteten humorvollen und spöttischen Züge bei der Behandlung ernster biblischer Themen dazu ausreichen, den Zeichner zum Laien zu stempeln, will mir nicht so ausgemacht scheinen. Wenn man aber auch nicht überzeugt ist, in dem Zeichner von K einen Laien vor sich zu haben, wird man das Fehlen einer Schreibschule und Malerwerkstätte und die geringe Zahl von Handschriften, die für Millstatt im 12. Jh. bezeugt sind (335), als hinreichende Gründe ansehen, um Millstatt als Entstehungsort von K auszuschließen. Da der ausführliche Vergleich der Bilder für K auch die Einwirkung anderer als des durch die Smyrnahandschrift repräsentierten Überlieferungszweiges zur Gewißheit erhob, fordert M. als Entstehungsort ein Scrpitorium, in dem Vorlagen in reichem Ausmaße vorhanden waren und Anregungen von mehreren Seiten erfolgten (336). Von den drei für die damalige Zeit in Frage kommenden Städten scheidet Venedig von vorneherein aus, da hier die Zusammenstellung von acht mittelhochdeutschen Texten in K als absurd gelten müßte. Für Salzburg und Regensburg erwähnt M. zunächst die bekannten deutsch-byzantinischen Beziehungen im 12. Jh. Dabei ist allerdings nicht richtig, daß Berta von Sulzbach auf Grund eines

1147 zwischen König Konrad III. und Kaiser Manuel I. geschlossenen Bündnisses Gemahlin des byzantinischen Kaisers wurde. Berta (Eirene) kam vielmehr bereits 1142 als Braut des damaligen Sebastokrators Manuel nach Byzanz und wurde nach der unerwartet frühen Thronbesteigung Manuels (1143) und der bald darauf vollzogenen Heirat (1146) Kaiserin. Nun stellt M. in Anlehnung an die altbewährten Werke von Swarzenski, Buberl und Boeckler die stilistischen Eigenheiten der Salzburger und Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei gegenüber und ordnet den „eleganten weltlichen Stil" von K, der zu der ernsten Feierlichkeit der Salzburger Denkmäler nicht passe, dem fast durchaus die Federzeichnung pflegenden Regensburg zu. Daß die reiche bayrische Hauptstadt einen „weiteren Horizont" hatte als Salzburg (342), wird man ohneweiters zugeben, schon wenn man an die regen Handelsbeziehungen zu Oberitalien und den Ländern Südosteuropas denkt. Der Verfasser stützt seine Lokalisierung (Regensburg) und präzisiert die Datierung (zur Zeit Heinrichs des Löwen, etwa 1175) durch einige Exkurse über die Förderung deutscher Literaturwerke durch Heinrich den Löwen, über die Kaiserchronik, das deutsche Rolandslied, die Chronik Ottos von Freising im Cod. Ienensis Bosianus q. 6, die Eneit Heinrichs von Veldeke und die Drei Lieder von der Magd des Priesters Wernher, ein Gebiet, auf dem sich allerdings nur der Germanist zuständig weiß. Immerhin möchte ich als interessante Einzelheit jene Verse der frühmittelhochdeutschen Genesis erwähnen (W 287—290, Dollmayr), die von der Belehnung der Bischöfe durch den König sprechen, ein Recht, das der König zumindest seit dem Wormser Konkordat 1122 nicht mehr ausüben sollte. Die Tatsache, daß diese Verse in den 1175—1180 geschriebenen Handschriften K und W überliefert sind, deckt sich jedoch vorzüglich mit der im Machtbereich Heinrichs des Löwen in jener Zeit vom Herrscher wirklich noch ausgeübten Investitur (345 f.).

Den Abschluß der Untersuchung bildet die Analyse der Bilder von W, für die ein schlechter und ein guter Zeichner unterschieden werden. M. setzt die Schrift von W auf etwa 1175, die Bilder gegen das Ende des 12. Jhs. an. Vielleicht brachte W. Lazius die Handschrift nach Wien.

Den Nachweis, daß die Bilder (und Initialen) von K (und W) auf mittelbyzantinische Oktateuche zurückgehen, halte ich für vollkommen gelungen. Die Entstehung von KW in Regensburg ist zumindest mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Den Byzantinisten freut es, daß die Arbeit M.s weitere Belege für die Ausstrahlungen der hochentwickelten hauptstädtisch-byzantinischen Buchmalerei im mitteleuropäischen Raum während des 12. Jhs. liefert. Durch freundliche Mitteilung des Verfassers ist mir bekannt, daß seine Untersuchung der drei gemeinsam überlieferten Schriften Genesis-Physiologus-Exodus bereits weit vorgeschritten ist.

An kleinen Versehen und Druckfehlern sei erwähnt: Die Bibliotheca Palatina kam 1623 und nicht 1622 nach Rom (S. 266). S. 331 muß es O. Pächt statt Becht heißen. Im griechischen Text steht statt δ bisweilen ϑ (S. 326 zweimal ῥαβϑου, S. 273 ὕϑατα). Bei der Besprechung der Admonter Riesenbibel (S. 284 u. 339) und des Antiphonars von St. Peter in Salzburg (S. 340) sollte erwähnt sein, daß sich beide Handschriften heute (seit 1936) in der Österreichischen Nationalbibliothek befinden (als Cod. Ser. n. 2701 und Ser. n. 2700). Das Fresko mit den drei sitzenden Patriarchen (S. 327) stammt aus dem Athoskloster Lavra. *Herbert Hunger*

Byzantinische Geschichtsschreiber [in deutscher Übersetzung], herausgegeben von E. v. Ivánka. Graz-Wien-Köln, Styria 1954. Bd. 1: Die letzten Tage von Konstantinopel. Der auf den Fall Konstantinopels 1453 bezügliche Teil des dem Georgios

Sphrantzes zugeschriebenen „Chronicon Maius". Bd. 2: Europa im 15. Jahrhundert von Byzantinern gesehen (Aus dem Geschichtswerk des Laonikos Chalkokondyles. Die Nordlandreise des Laskaris Kananos. Zwei Briefe des Manuel Chrysoloras. Reisebericht eines unbekannten Russen [1437–1440]). *Wird besprochen.*